This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600086644Y

Neue Essays

über

Kunst und Literatur.

Neue Essays

über

Kunst und Literatur

von

Herman Grimm.

Berlin,
Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung.
(Harrwitz und Goßmann.)
1865.

275. m. 24.

BIBLIOTHECA·BODLEIANA·

Inhalt.

	Seite
Ralph Waldo Emerſon	1
Die Akademie der Künſte und das Verhältniß der Künſtler zum Staate	24
Berlin und Peter von Cornelius	70
Alexander von Humboldt	105
Dante und die letzten Kämpfe in Italien	119
Herrn von Varnhagens Tagebücher	164
Raphael's Disputa und Schule von Athen, ſeine Sonette und ſeine Geliebte	177
Der Verfall der Kunſt in Italien. Carlo Saraceni Ein Vorſchlag an Regierungen und Kunſtfreunde	248
Die Cartons von Peter von Cornelius	300
Goethe in Italien	344

Ralph Waldo Emerſon.

Bei einem mir befreundeten Amerikaner fand ich vor Jahren einen Theil der Eſſays von Emerſon zufällig auf dem Tiſche liegen. Ich ſah hinein, las eine Seite herunter und war erſtaunt, eigentlich nichts verſtanden zu haben, obgleich ich mir meines Engliſch ziemlich bewußt war. Ich fragte nach dem Autor. Er ſei der erſte Schriftſteller Amerikas und ſehr geiſtreich, aber manchmal etwas verrückt, und er könne ſogar öfter ſeine eigenen Sätze nicht erklären. Aber niemand ſei ſo angeſehen als Charakter und Proſaiſt. — Kurz, dies Urtheil lautete ſo wunderbar, ich ſah wieder in das Buch: einige Sätze ſprangen mir ſo leuchtend in die Seele, daß ich eine Art Trieb empfand, es einzuſtecken und zu Hauſe genauer anzuſehen. Ich finde, es iſt ſchon ſehr viel, wenn uns heute ein Buch ſo reizt, daß wir uns ohne Zwang entſchließen, hinein zu ſehen, heute, wo man aus einer Art Selbſterhaltungstrieb ſich gegen Menſchen und Bücher auf der äußerſten Defenſive halten muß, wenn man Zeit und Stimmung und eigene Gedanken bewahren will.

Ich nahm Webſters Dictionary und fing an zu leſen. Der Satzbau erſchien mir ganz außergewöhnlich. Bald entdeckte ich das Geheimniß. Es waren wirkliche Gedanken, war eine wirkliche Sprache, ein reeller Menſch, den ich vor mir hatte, kein — ich brauche den Gegenſatz nicht weiter auszuführen; ich kaufte mir das Buch. Ich habe ſeitdem nicht aufgehört in

diesen Werken zu lesen, und jedesmal wo ich sie von neuem vornehme, scheint es mir als läse ich sie zum erstenmal.

Es ist nicht leicht zu sagen, was uns an einem Schriftsteller anzieht, am schwersten, wo man es mit einem mitlebenden zu thun hat. Man sagt meistens: es ist mir sympathisch. Mir ist es am natürlichsten, durch eine Vergleichung mit den Gesetzen des Druckes und der Schwere mein Gefühl darzustellen. Ich nehme an daß auf der Seele eines jeden ausgewachsenen Menschen die Summe alles Erlebten, seiner Erinnerungen, Hoffnungen, Befürchtungen und der Verhältnisse, die ihn täglich umgeben und zu einer nothwendigen Thätigkeit zwingen, mit einer gewissen Schwere lastet, und daß er sein Glück danach bestimmt, in wie weit es ihm dann und wann gelingt, diesem Drucke zu entrinnen und sich frei zu fühlen. Deshalb beneidet man ja die Kinder und selbst das liebe Vieh bisweilen.

Das gewöhnlichste Mittel ist die tägliche Arbeit. Man vergißt sich selbst am einfachsten und natürlichsten über ihr. Ich kann deshalb, ganz nebenbei bemerkt, auch keineswegs der Ansicht mancher Nationalökonomen beistimmen, als sei die angestrengte Arbeit des armen Mannes die Frucht eines Opfers das er der menschlichen Gesellschaft darbringt, und das ihm eine Art von Märtyrerheiligenschein verleiht, der andere Leute ohne Schwielen an den Händen mit heimlicher Scham erfüllen müsse.

Ein anderes Mittel sind betäubende Genüsse. Das edelste aber ist die Betrachtung der Natur und der schönen Künste.

Entweder ergibt man sich diesem Studium ganz, oder man läßt es in den Momenten eintreten, wo man, ermüdet von Geschäften, den hungrigen Geist anderweitig befriedigen muß. Man beginnt zu wählen und sich dem zuzuwenden was anspricht und seinen Zweck erfüllt. Der eine vertieft sich in Goethe, der andere in Shakespeare und Raphael, in Beethoven, in Händel, Plato.

Andere, von geringerer Tiefe, ergreifen die Hand niedrigerer Geiſter, einige ſuchen mit Begier immer das Neueſte auf was Buchläden, Concerte und Theater bringen; entgegengeſetzte Neigung wirft ſich auf das Seltene und Unbekannte, und der Geiſt eines Buches, Kupferſtiches, Kunſtwerks ſcheint darum an Gehalt zu gewinnen, weil ſich niemand weiter in ſeinem Beſitze befindet. Einem richtig gebauten Geiſt kann das aber nicht genügen. Er ſieht ſich die Erſcheinungen unbefangen an zuerſt; wo ſich etwas an ihn anklettet, hält er ſtill und betrachtet es. So lange es ihn feſſelt, ſo lange verweilt er dabei. Er genießt. Die Frage, ob das, was ihm ſo den Sinn erfüllt, ſchön ſei, iſt die zweite Frage, die erſte bleibt immer: hält es ihn wirklich feſt, und wie lange? Ganz beſcheiden ſchreitet er dann vom Genuſſe weiter zur Kenntniß, und voller Zurückhaltung denkt er an den vernichtenden Funken, der aus Pſyche's voreiliger Lampe abſprang.

Man weiß ſo ſelten in Wahrheit, wo das eigentlich ſteckt, was in dem Werke des Geiſtes uns anzieht, wo das Wort ſteht, das uns zwingt und dem wir gehorchen. Der eine durchliest Plato wie ein angenehmes Leſebuch, deſſen deutſche Ueberſetzung ihm genug gewährt, der andere klebt an jedem Worte, jeder Partikel, und Satz für Satz erfüllt ihn mit weithin greifendem Nachdenken. Der eine ſagt: Goethes Wahlverwandtſchaften haben mich ſehr intereſſirt; der zweite: ſie haben mich tief ergriffen; der dritte: das Buch enthält furchtbare Geheimniſſe. Jeder hat ein Recht, ſich zu wählen was ihm wohlthut, es zu durchdringen ſo weit er kommt, wenn es ihm nur den geforderten Dienſt leiſtet: ihn emporzuheben über den Jammer des Lebens und mit einem freien, kindlichen, hoffnungsreichen Strome zu durchſchauern, als wären die Ideale des Lebens allein wirklich und der Gang des täglichen Lebens nur ein bleierner Traum

der auf uns lastet. Am höchsten aber stehen diejenigen Künstler, deren Werke ein noch größeres Wunder vollbringen, die diese traurige Alltäglichkeit selbst mit festen Händen angreifen, und indem sie ihr beängstigendes Gewebe kunstreich aufdröseln, seine innere Schönheit zeigen, die uns nicht durch vorgespiegelte Träume ihm entreißen, sondern es uns ganz in der Nähe zeigen, als schön und als Gottes Schöpfung, uns die verborgene Glorie erblicken lassen, die jede irdische Erscheinung umwebt, und uns so nicht um unsern Kummer betrügen, sondern ihn verschwinden lassen als ein Gebilde der bedrückten Phantasie die uns gefangen hielt.

Raphael und Goethe besitzen diese Kraft am reichlichsten. Das, was sie darstellen, überschreitet nicht um eine Linie das Maaß des menschlich Natürlichen. Sie locken uns nirgends in wunderbare, unmögliche Gegenden, sie öffnen uns nur die Augen, und mit einemmal erscheint uns das gewohnte Dasein anders, schön und leuchtend, und jetzt erst in seinem wahren Lichte. Sie stehen im engsten Verhältnisse zur Natur. Sie halten uns kein Glas vor, das vergrößerte, verkleinerte, den Dingen einen künstlichen Rosenschimmer, Sonnenschein oder eine gemachte Düsterheit verliehe; sie zeigen uns die Dinge wie sie sind, das heißt, nicht wie sie ein verdrossener Blick an einem sonnenlosen Tage theilnahmlos ansieht, sondern wie sie dem unbefangenen Auge erscheinen müssen, während unsere Augen, durch falsche Erziehung mißhandelt und verdorben, aus eigener Gewalt den ursprünglichen Glanz der Natur nicht mehr zu erkennen vermögen.

Sie söhnen mich aus mit dem Leben. Was mich bedrängte erfreut mich nun, ich flüchte nicht mehr davor, ich fasse es an und es verwandelt sich in Schönheit unter meinen Händen. Alles was sie berühren, ist Gold, ist schön, als wiese Gottes

Finger darauf hin und eine geheime Stimme flüsterte: „sieh es nur an und erkenne es", und ich hätte Kraft es zu erkennen so lange sie es mir zeigen.

Dies Gefühl habe ich auch bei Emerson im reinsten Maaße. „Sieh die Sterne an, wenn du allein sein willst," beginnt einer seiner Essay's; „die Strahlen, die von diesen himmlischen Welten fließen, werden dich abtrennen von deiner Umgebung. Man möchte denken, die Atmosphäre sei nur deshalb so durchsichtig, um den Menschen im Anblick der Gestirne die unaufhörliche Gegenwart des göttlich Erhabenen zu gewähren. Aus den Straßen einer Stadt betrachtet, wie groß sind sie! Wenn die Sterne alle tausend Jahre nur einmal sichtbar würden, wie würden die Menschen sie verehren und durch Generationen hindurch das Andenken an diese eine Nacht bewahren, wo ihnen die Wohnung Gottes gezeigt ward! So aber kommen sie jeden Abend hervor, diese ausgesandten Diener der Schönheit, und leuchten hinunter in die Welt mit ihrem sanft ermahnenden Lächeln." Und so weiter, es ist der Eingang des Essays, welcher Nature überschrieben ist. Ich las es, und wie ich Satz für Satz weiter schritt, ward mir zu Muthe, als sei ich dem einfachsten, wahrsten Menschen begegnet und hörte ihm zu, wie er mit mir spräche.

Ich fragte nicht ob er geistreich sei, ob er etwas wolle, ob er den oder jenen Hintergedanken mit seinen Sätzen beweisen möchte, — ich las eine Seite nach der andern. Es ist möglich daß das alles verworren und hart war, mir schien es nicht so, ich folgte den Gedanken Wort auf Wort: alles erschien mir alt und bekannt als hätte ich es tausendmal gedacht oder geahnt, alles neu als lernte ich es zum erstenmal. Hatte ich das Buch eine Zeitlang nicht in Händen gehabt, so revoltirte mein Unabhängigkeitssinn auf eigene Faust. Ich hielt es

nicht für möglich daß ich mich so gefangen gegeben hätte, ich schien mir getäuscht und betrogen, ich sagte mir: dieser Mensch wird ein Mensch sein wie alle andern, wird ihre Fehler und zweifelhaften Tugenden haben, wird eitel, schmeichelbar und launisch sein — und wenn ich dann wieder seine Sätze las, flog die zauberische Luft über mein Herz von neuem, es erfrischte sich das alte abgearbeitete Getriebe der Welt, als hätte ich niemals so reine Luft gekostet. Ich hörte neulich von einem Amerikaner, der Emersons Vorlesungen beigewohnt, es gäbe nichts Ergreifenderes, als diesen Mann zu hören. Ich glaube das. Es geht nichts über die Stimme eines Menschen, der aus tiefster Seele das ausspricht was er für wahr hält.

So kenne ich nur seine Schriften. Aber wenn man Jahre lang von einem Buche denselben reinen, ergreifenden Eindruck empfängt, mitten unter so vielem andern, das trotz aller Erfahrung zuerst den Schein des Aechten aufrecht hält, bald aber dennoch als todt abfällt, — dann lernt man daran glauben; hat man außerdem längst gelernt, daß das eigene Gefühl der einzige sichere Maßstab sei, auf den man sich verlassen könne, so weiß man, daß ein solcher Glaube an die Kraft eines Mannes ein Besitz sei, der nicht anzufechten ist; und sieht man, wie immer wieder das Aechte verkannt und das Leere pomphaft geglaubt und gepriesen wird, so stumpft man sich ab gegen das, was andere pro und contra zu Tage fördern.

Nun aber sieht man, wie die Welt sich unaufhörlich nach der wahren handfesten Natur eines Mannes sehnt, dem sie sich hingeben könnte; man fühlt sich glücklich in der Bekanntschaft mit einem Manne, der dem zu entsprechen scheint, und man fängt an, halb aus Freude die Entdeckung gemacht zu haben, halb von dem Drange bewegt der jedes lebhafte Gefühl begleitet, sich

mitzutheilen und als eine Wahrheit öffentlich aufzustellen, was man für eine Wahrheit halten muß.

Ich wandte mich zuerst an solche die ich genau kannte, von denen ich außerdem wußte daß ihnen das Englische vertraut sei. Ich brauchte das Buch nur hinzulegen und zu sagen: lies. Der erste Erfolg bestätigte mich in der Nützlichkeit meiner Bestrebung. Ich empfahl auf gut Glück Emersons Werke, und jetzt begann ich böse Erfahrungen zu machen.

Emerson schreibt englisch. Viele können das; sie lesen die geläufigen Schriften, wie sie Tauchnitz Band auf Band in die Welt schickt. Macaulay macht ihnen keine Schwierigkeit, selbst Carlyle ist ihnen verständlich, sie kommen durch die künstliche Unordnung seiner Perioden hindurch; — Emerson aber, da fängt die Chaussee an sich in einen bedenklichen Sandweg zu verwandeln. Er schreibt und denkt amerikanisch. Er schreibt nicht für Berlin, sondern für die Leute von Massachusets. Er nimmt jedes Wort im dortigen Tagescurs, wie es ihm im Momente paßt; ob es der Rest der Menschheit herausbekommt, ist ihm gleichgültig. Emerson hat es erlebt, dieser seiner Schriften wegen zuerst als ein Ungläubiger, Verrückter, Irrlehrer proscribirt zu werden, er kehrte sich nicht daran; jetzt tritt er auf, umgeben von einer bewundernden, lauschenden Menge — kann ihm da noch daran liegen, was über ihn gesagt werde? gar, was in Europa Leute über ihn reden, die seine Sprache zur Noth verstehen, oder nur dies und jenes flüchtig in deutscher Uebersetzung lesen?

Ein zweites Hinderniß: Emerson ist ein gebildeter Mann, und wenn er zu seinen Landsleuten und den Engländern spricht, hat er ein gebildetes Publikum vor sich, das heißt Leute, die das praktische Leben kennen und eine handgreifliche Idee von

der Vergangenheit und Zukunft ihres Vaterlandes hegen. Bei uns ist da ein wunderlicher Gegensatz. Wir sind äußerst gelehrt, aber für unsere Examinatoren. Wir kennen das Leben sehr genau, aber dasjenige welches man in verschiedenen Carrièren führt; unser allgemeines Gefühl jedoch erwacht erst und besiegt nur noch in kleinen Vorpostengefechten den ausgebreiteten Partikularismus, dem wir politisch und im Privatleben ergeben sind. Unsere Geschichtsbücher enthalten sehr genau den Inhalt einzelner Fächer der Geschichte, aber ein Gefühl des großen allgemeinen Stromes entbehren sie. Können wir dies sogar bedeutenderen Naturen vorwerfen, was erst den gewöhnlichen! Ich glaube, nirgends ist so viel partielle Wissenheit mit so viel universeller Unwissenheit zum Gesetz erhoben als bei uns. Jeder weiß was er wissen muß, und weiß es wie er es wissen muß. Die Menschen fahren durch die Wissenschaften durch, wie man in einem Courierzuge jetzt Europa durchschneidet: wir haben die Reise hinter uns, sind da angelangt wohin wir wollten, haben aber nichts dazu gethan, nichts gehört, nichts gesehen, nur unsere Billets bezahlt, uns einen bequemen Platz bereitet und im Traume die Zeit hingebracht. Man kann heute von Petersburg nach Madrid fahren, ohne mehr zu thun als den Geldbeutel auf und zu zu machen. Und doch ist man endlich in Madrid. Man wollte sich ja nicht Deutschland und Frankreich besehen, sondern man wollte in Madrid ankommen, und diese Absicht erreichte man. So wir mit unserem Lernen. Wir haben die Kenntnisse im Kopfe, wir sind solvente Leute und jeden Augenblick bereit die geforderte Summe an Wissen baar auszuzahlen so hoch unsere Wechsel lauten, aber die Ehe dieser Gedanken mit dem Geiste der sie beherbergt, ist eine kühle Convenienzheirath ohne Gemeinschaft und ohne Kinder. Wie scheut man Gespräche, in denen die Kenntnisse als Eigen-

ſchaften des Charakters verwerthet werden ſollen! Man will nirgends Conſequenzen ziehen. Was über das Bereich des Poſitiven, durch Bücher zu Belegenden hinaus geht, ſind bedenkliche Conjecturen. Nur das Unangreifbare wird frech geäußert und die Meinung mit bedenklichem Schweigen übergangen, die kein anderes Fundament hat, als das tiefe Gefühl deſſen der ſie aufſtellte. Erſt wenn ſie zu imponiren anfängt, ſpitzt man die Ohren, und wenn es endlich nothwendig wird von ihr Notiz zu nehmen, lernt man ſie in der Stille auswendig.

Darin liegt die Armuth und der Reichthum unſerer Tage. Emerſon, der bei Goethe ſo ſchön nachgewieſen hat, wie er dazu berufen war, das unendliche zuſammenhangsloſe Wiſſen ſeiner Epoche in ſich aufzunehmen und zur Ausbildung ſeiner Perſönlichkeit zu verwerthen, wie den bloßen Miſt, der auf den Acker gefahren wird, Emerſon, der Goethe nicht aus Büchern die andere über ihn verfertigten, ſondern aus den eigenen Werken des größten Deutſchen kennen lernte, ſtellt ihn als einen Mann dar, wie ihn kein anderes Volk beſitzt, gleichſam die Blüthe des deutſchen Weſens, das in einem Einzigen ſymboliſch zur Erſcheinung kam. Dadurch daß er ihn als den Schriftſteller par excellence, Shakeſpeare als den Dichter par excellence hinſtellt, giebt er jedem ſein Recht und ſeine hiſtoriſche Bedeutung der germaniſchen Race gegenüber, die ſie nach zwei Richtungen hin repräſentiren. Was er über beide ſagt, iſt aus dem Weſen ihrer Charaktere geſchöpft, zugleich ſo präcis und tiefſinnig, daß an manchen Stellen faſt die einzelnen Wörter eines Commentars bedürften. Man muß in der großen Welt gelebt haben, um große Charaktere zu begreifen. Emerſon ſteht mit den erſten Männern ſeines Landes in Verbindung, eines Landes, das eine großartige Politik hat, während wir keine hatten bis auf dieſen Tag, wie auch Goethe ſeiner Zeit mit den

ersten Geistern der Nation verkehrte, und alle Männer dies thaten, die sich harmonisch durch und durch zu der Höhe erhoben, daß ein ganzes Volk ihre Oberhoheit anerkannte. Es bedarf nicht nur des Lichtes um als Leuchtthurm weit in die Runde zu strahlen, sondern auch eines Thurmes dazu, von dessen Spitze es erst sichtbar wird.*

Die Blüthe eines Volkes tritt ein, wenn seine höchsten und niedrigsten Kräfte angespannt und in schaffender Wirksamkeit sind. Jeder hat dann so viel zu thun, daß er sich um den andern kaum bekümmert. Offenherzigkeit herrscht; die großen Fehler und großen Tugenden zeigen sich nackt; niemand ist so unbeschäftigt, um unnütze Künste moralischer Heimlichkeitskrämerei zu üben. Man lese Platos Gastmal, das wie ein reizendes Romancapitel Sokrates, Alcibiades und ihre Freunde beim Gelage darstellt. Da hätten Jupiter und der ganze Olymp mittrinken können. Welch ein funkelnder Geist, und daneben, welche kraftvoll politische, felsenfeste Unterlage! Nicht der gekünstelte Esprit der französischen Glanzperiode, oder die verdeckte Rohheit der Augusteischen Literaturgeschichte (obgleich beide noch heroisch genug waren gegen manche andere), sondern ein ächter Geschmack, Feinheit des Lebens, Muth, Uebermuth, Ueppigkeit, Tapferkeit: Ideale von Männern mit all ihren Schwächen und Fehlern, ungezierte, freie, schöne Menschen. Ein Schimmer der wunderbarsten Cultur liegt auf dem Gemälde. Wie Alcibiades betrunken auftritt und auf Sokrates eine Lobrede hält, wie sie dann tief in der Nacht einer nach dem andern besoffen hinfallen und endlich nur Sokrates und wenige andere bis zum Morgen fortkneipen — warum beleidigt uns das nicht, sondern ernsthafte Männer lesen und lesen es mit Sorgfalt, und nie-

* Mirabeau sagt das irgendwo.

mand verdenkt es dem großen Plato, das geſchrieben zu haben? Wenn heute ein Philoſoph eine ſolche Novelle als Form wählen wollte, um aus dem Munde betrunkener Wüſtlinge göttliche Worte ausſtrömen zu laſſen, welch ein Geſchrei von Berlin bis Baſel ſich da erheben würde! Es möchte vielleicht auch ſchlecht genug ausfallen. Warum wagen wir aber ſelbſt kaum den Ariſtophanes anzuklagen, den Goethe ſchonend den ungezogenen Liebling der Grazien nennt? — weil die Bildung dieſer ſeit zweitauſend Jahren geſtorbenen Griechen wie eine unſterbliche Schutzwehr ihren Namen und ihre Werke umgibt und allen Tadel zurückwirft, der anderer Denkweiſe, andern Sitten, anderer Nationalität entſpringen könnte.

Emerſon wäre vielleicht im Stande, für ſein Land, aber in ſeinem Sinne, eine ſolche Novelle zu dichten, wie Plato ſie für die Athener ſchrieb. Seine wenigen Gedichte laſſen indeſſen nicht errathen, ob er poetiſche Geſtalten ſo hinzuſtellen vermöchte. Aber man leſe, wie er in ſeinem Eſſay „über das Auftreten in der Geſellſchaft“ einen Gentleman beſchreibt, ein kräftiges germaniſches Gegenſtück gegen den Platoniſchen Alcibiades, den übermüthigen Liebling der Geſchichte. Ich kann mir kein vollkommeneres Ideal männlichen Charakters denken, als Emerſon hier aufbaut. Es iſt ein Genuß das zu leſen, und manchem eine Beruhigung vielleicht, wie Emerſon, der freie, republikaniſche Amerikaner, der ſich vor nichts beugt als vor dem eigenen Wollen und der Glorie der germaniſchen Race, die Bedingungen aus einander legt, unter denen eine ariſtokratiſche Geſellſchaft möglich, nöthig und ſchön ſein kann; wie er die Freiheit des Auftretens in den glänzendſten Verſammlungen als die nothwendige Begleiterin der höchſten Stellung im Leben anſieht. Er ſpricht nicht von dem, was comme il faut oder fashionable heißt, ſondern von dem Weſen eines gebildeten

Mannes im hiſtoriſchen Sinne, nicht von der künſtlichen Klaſſe Menſchen, die ſich durch imaginäre Schranken von den andern abtrennen und beſſer dünken, ſondern von denen, die durch die Ereigniſſe der Zeit offenkundig an die Spitze der Geſellſchaft geſtellt werden. Mag ſie nun Geburt, Geld, Gewandtheit, Uebermacht des Geiſtes dahin erhoben haben: ſie ſtehen da, und keiner kann verneinen daß ſie die Ariſtokraten des Tages ſind und ihren Platz in Wahrheit einnehmen.

Von dem Benehmen dieſer Männer ſpricht er, von der Ariſtokratie, die überall, wo ſie auftritt, als Ariſtokratie erſcheint. Und ſo behandelt er alles im Bereiche menſchlicher Erfahrung liegende; über Liebe, Freundſchaft, Politik, Geſchichte, Kunſt, Dichtung, Klugheit, höheres Bewußtſein im gewöhnlichen Gange des Lebens, über geiſtige Geſetze, über den Kreislauf der Dinge — wo er hinblickt ordnen ſich die Verhältniſſe vor ſeinen Augen, und er ſagt einfach was ſich ſeinem Blicke bietet. Er ſieht jede Erſcheinung im Zuſammenhange mit der höchſten Idee, den Dichter, den Propheten, den Weltumwälzer nicht allein als einzige Werkzeuge der Vorſehung, ſondern den Kohlenträger, Holzhacker, den Steinklopfer am Wege, den niedrigſten Arbeiter als den Inhaber einer nothwendigen Stelle, und die Größe und der Heroismus kleben nicht an dem Stoffe, ſondern an der Art und Weiſe wie er gepackt wird, daran, wie jeder das vollbringt was er von den unzähligen Lebensgeſchäften zu dem ſeinigen auserwählt. Seine Lehre enthält die wahre Lehre von der Zufriedenheit, die heute ſo ganz abhanden gekommen ſcheint, und die wir als eine koſtbare Mitgift aller Zeiten rühmen. Heute, wo Alles ſich aufzulöſen ſcheint, wo ſich alle die ſo lange beſtandenen Formen als ungenügend erweiſen, in welche ehedem die Lebensläufe der Einzelnen eingegoſſen wurden, ſo daß ſie eine vorherbeſtimmte feſte Geſtalt erhielten, wo die Jüngeren

mit verzagter Neugier, die Aelteren mit bedenklicher Unruhe nach dem Kerne umherſuchen, um den ſich vielleicht die flüſſige Maſſe wieder anſetzen könnte, nach dem Geſetze das die neuen Kryſtalle bildet, gibt Emerſon dieſes Geſetz. Er zeigt, daß die gewohnten Schranken fallen mußten weil ſie unſere Entwicklung nur beengten, und daß in der ſcheinbar ungebändigten Willkür das wahre Element gefunden iſt, in dem ſich die Charaktere der germaniſchen Race ſo entfalten werden, daß ihre ganze Kraft zu Tage kommt.

Ich hatte gedacht, man müſſe das aus ihm heraus leſen, ſeine Sätze müſſten einſchlagen wie die Kugel einer Piſtole, die man dicht auf den Fleck hält, den man treffen will.

Die Unkenntniß der Sprache und der Mangel an innerer Freiheit waren jedoch nicht die beiden einzigen Gegner, die ich beobachtete. Es kam noch ein dritter hinzu.

Man erſcheint immer im ſonderbarſten Lichte, wenn man für etwas Feuer und Flamme iſt, ganz allein, das die andern nicht kennen und ohne Bewegung anſehen. Wenn eine große Sängerin ein Publikum zu losbrechendem Beifall hinreißt, da iſt jeder recht auf ſeinem Platze, der wie die andern ſchreit und in die Hände klatſcht. Aber wenn nur Einer da iſt, der ſie begreift, wenn alle andern kalt und ſtumm bleiben und er ſein noch ſo gerechtfertigtes Entzücken, das vielleicht vier Abende ſpäter jedermann theilen wird, ohne Scheu zur Schau trägt, ſo macht er ſich lächerlich vor den Leuten.

Ich ſprach von Emerſon wie von einem neu entdeckten Erdtheil. Man hörte es an und ward höchſtens ein wenig neugierig auf die Bekanntſchaft mit ſeinen Büchern. Es iſt wunderbar, wie ruhig die Welt der Ankunft des wahrhaft Bedeutenden entgegen ſieht und es an ſich herankommen läßt; es iſt als hätte ſie ein Vorgefühl, daß es unvertilgbar ſei und ihr

Wir ſtreben einem andern Zuſtande entgegen. Jeder ſehnt ſich nach feſterem Boden unter ſeinen Füßen, man möchte ſich einfacher gegenüberſtehen und ſicherer wiſſen, was man bei jedem ſtillſchweigend vorauszuſetzen habe. Uniformen und Titel und Abzeichen haben keinen durchgreifenden, geiſtigen Inhalt mehr; Katholicismus und Proteſtantismus, ſo ſcharf man ſie letzter Zeit äußerlich gegeneinander zu ſtellen bemüht war, ſind dennoch im Ganzen keine Gegenſätze mehr, die den Menſchen von oben bis unten durchdrängen; Adel und Bürgerſtand treffen ſich friedfertig als Optimaten, wo Geld und Geburt ſich ruhig aufwiegen; wir ahnen, daß aus dem geſpaltenen Daſein des Tages ſich nicht eine der vorhandenen Parteien erheben und die andern beſiegen werde, ſondern daß die Parteien in einander ſchmelzen und endlich nichts übrig bleiben müſſe, als eine Kirche und eine Herrſchaft. Was aber dann? Der Streit wird der ſein, daß dieſe eine Herrſchaft eine germaniſche ſei, der ſich Slaven, Romanen, Mongolen, und wie die andern Stämme alle heißen, unterordnen.

Dieſe einige Kirche und einige Herrſchaft unſerer Race iſt nichts neues. Sie war in Papſt und Kaiſer repräſentirt. Sie ſteckt uns im Blute und iſt unentbehrlich. Keine Reſtitution alter Zuſtände verlangt man, keine neuen Römerzüge, denn die Welt von heute hat gegen die ehmalige eine ungeheure Erweiterung erfahren, und Italien iſt nicht mehr die Mitte der Erde; auch keine Durchführung theoretiſcher Conſtructionen iſt unſere Arbeit: wir begnügen uns für's erſte damit, uns klar zu machen, was eigentlich unſer Ziel ſei; die Richtung iſt gegeben, es wird eine Straße daraus werden. Jeder geht da für ſich, und doch alle Einen Weg. Dieß verlangt unſere Eigenthümlichkeit heute: große Maſſen, aber einſamer Menſchen; raſtloſes Sammeln von Kenntniſſen und Gütern, aber alles Wiſſen und aller Beſitz

niedriger als der richtige Blick eines Mannes, der einfach die Dinge anſchaut rings um ſich herum und ihnen Namen gibt wie ihm gut dünkt. Heute liegt da noch ein Stein auf dem Acker den keiner aufhebt als um ihn ärgerlich bei Seite zu werfen; morgen kommt der Mann, betrachtet ihn, ſagt, in dir ſtecken Reichthümer, und nun nennt ihn alle Welt ſo und gräbt nach ihm. Wir geben keinen Pfennig mehr für Gelehrſamkeit, aber wir ſagen, der Mann iſt ein Gelehrter; wir fragen nichts nach der Dichtkunſt, aber wir ſagen, der Mann iſt ein Dichter, der ein Arzt, der ein Maler, der ein Staatsmann, mögen ſie ſtudirt haben wo ſie wollen, mögen ſie ihre Kenntniſſe erworben haben wie ſie wollen, vorher Kaufleute, Bauern, Soldaten geweſen ſein, ſtehen ſie nur an ihrem Platze und machen ſich geltend. Wir fühlen, das Leben muß jetzt ſo betrachtet werden; wer *überhaupt* tauglich iſt wird das ſchon finden wozu er *beſonders* befähigt iſt. Das iſt die Freiheit. Wir ſind noch nicht erzogen für ſie, aber wir arbeiten ihr entgegen. Emerſon iſt der Mann der auf ihrer Höhe ſteht.

Wir haben eine Art Schauder vor dem Leben in Amerika. Wir ſehen ein ungeheures Haus das jeder Luftzug ins Wanken bringt; die eingewurzelte Unruhe ſcheint eine ſtille naturgemäße Entfaltung des Charakters nicht zu erlauben; dem gemeinſten Bürger ſtehen die höchſten Ehren des Staates offen; eine Vergangenheit mit Gewohnheiten gibt es nicht; die Geſetze hängen ab vom Willen des Moments; die Sitte iſt ohne eine feſte Geſellſchaft in der ſie gehegt und zur Bedingung gemacht wird. Nur drei Gewalten giebt es: Geld, Thätigkeit und Charakter. Es iſt wunderbar wie dieſe drei in einander greifen, und wie richtig jede der drei Mächte geſtellt iſt. Wer Charakter hat nimmt die erſte Stelle ein. Daß dem ſo ſei lehrt der Augenſchein: eine Reihe energiſcher Leute mit den größten Geiſtesan-

lagen ſtehen überall an der Spitze der Angelegenheiten wohin ſie weder Geld noch rohe Kraft hätten gelangen laſſen. Unter ihnen lebt eine Klaſſe von Bürgern deren Thätigkeit in größerer oder geringerer Ausdehnung die Höhe bezeichnet auf der ſie ſtehen. Der Reſt, ohne geiſtige Anlagen, wird nach den Mitteln beurtheilt die er gerade in Händen hat. Dieſe Organiſation in ihrer Einfachheit bildet eine Baſis auf der das amerikaniſche Leben unzerſtörbar iſt.

Auf ihr ſteht Emerſon. Er betrachtet die Welt wie ſie um ihn lebendig iſt; was vor ihm geſchah und gethan ward, iſt nur eine Stufe zu der Höhe auf die er ſich geſtellt hat. Die Lebenden haben das Vorrecht vor den Todten. Und wenn die Griechen noch ſo ſchön gedichtet, gemeißelt, gedacht, geſiegt, geherrſcht haben: ſie ſind todt und wir leben. Hätte ich nie etwas von ihnen erfahren, ich lebte dennoch, und der Athem des Frühlings entzückte mich, und Liebe und Leidenſchaften bewegten meine Seele. Soll ich verſtummen vor dem was geſagt ward ehe ich geboren wurde? Was kümmert mich ob ich der Epigone einer verſchwindenden Epoche bin oder der Vorläufer einer kommenden? Schlußſtein oder Fundament? letzter Funken in der todten Aſche oder erſter Funken erwachender künftiger Gluthen? Iſt das Samenkorn der letzte Moment einer ſchwindenden Pflanze oder der erſte einer neu beginnenden? Wozu ſoll ich meine Seele mit Kenntniſſen beladen die ich nie gebrauchen werde? oder über Dingen mich abarbeiten deren Nutzen ich nicht einſehe? Viele ſitzen da mit ihrer Gelehrſamkeit wie die perſiſchen Sklaven am Ufer und peitſchen das Meer mit Ruthen: die Wellen fließen ihre alten Wege und die Arbeit iſt umſonſt gethan. Stein auf Stein laſſen wir uns von Jugend an eine Laſt von Kenntniſſen aufbürden, und wenn wir handeln ſollen, müſſen wir all das erſt wieder los zu werden

ſuchen, nur um ein paar Schritte vorwärts zu kommen. Statt wenige Dinge in der Schule zu lernen, dieſe aber gründlich, weil eine Sache gründlich zu wiſſen die Grundlage alles ſpäteren Wiſſens bildet, lernen wir unzählige Dinge die uns gewaltſam in die Seele gepfropft werden und mit denen wir einen unfruchtbaren Staat treiben, bis wir in ſpäteren Jahren Gott danken wenn wir ſie vergeſſen haben.

Es gibt eine Kunſt über dem zu ſtehen was man gelernt hat. Kenntniſſe ſind nur die Leiter zu dem was ſich nicht erlernen und nicht auf erlernte Weiſe weiter mittheilen läßt. Bei den bedeutendſten Männern fand ich ſtets dieſe Freiheit. Sie legten nur ihre eigene Natur als Maßſtab an, ihre Bemerkungen klangen als hätte ſie jeder Unſtudirte eben ſo leicht machen können, mit ein wenig Menſchenverſtand einzig. Statt ſich über uns zu ſtellen, ſcheinen ſie uns über ſich zu ſtellen, und unbemerkt bemänteln ſie unſere eigene Unwiſſenheit; man wird klüger mit ihnen und weiß nicht wie es kam, das Schwierige ſcheint leichte Arbeit und das Unklare, Verwickelte entwirrt ſich unter ihrem Zuthun als ſei es ſtets ſo klar geweſen und erſt durch Andere künſtlich in Verwirrung gebracht worden.

Emerſon beſitzt dieſe edle Weiſe ſich mitzutheilen. Er erfüllt mich mit Muth und Vertrauen. Er hat geleſen, geſehen, aber er verſteckt die Arbeit. Ich begegnete bei ihm vielen bekannten Thatſachen, doch benützt er ſie nicht um die alten abgenutzten Rechenexempel noch einmal mit ihnen zu conſtruiren, ſondern jede ſteht an einer neuen Stelle und dient zu neuen Combinationen. Von jedem Dinge ſieht er die direkte Linie ausgehen die es mit dem Centrum des Lebens in Verbindung ſetzt.

Was ich kaum zu denken gewagt, weil es mir allzu kühn erſchien, brachte er ſo ruhig vor als wären es alltägliche Ge-

danken die ſich von ſelbſt verſtehen. Er iſt ein perfekter Schwimmer im Elemente des modernen Lebens. Er fürchtet ſich nicht vor den Stürmen der Zukunft: weil er die Ruhe ahnt die auf ſie folgen wird; er haßt nicht, er widerſpricht nicht, bekämpft nicht: weil ſein Verſtändniß der Menſchen und ihrer Fehler zu groß, ſeine Liebe zu ihnen mächtig in ihm iſt; ich kann nicht anders als mit inniger Verehrung ſeinen Schritten folgen und ihn anſtaunen wie er das Chaos des heutigen Lebens ſanft und ohne Leidenſchaft in ſeine verſchiedenen Provinzen abtheilt. Hätte ich auch nur einen Satz bei ihm gefunden, den ich ausnehmen müßte bei dieſem Urtheil, das über alle ſeine Schriften geſagt wird, ich würde an allem Uebrigen zu zweifeln beginnen und kein Wort zu äußern wagen; aber lange Bekanntſchaft hat mich ſicher gemacht, und im Gedanken an dieſen Mann fühle ich, daß es vor Zeiten wirklich Lehrer geben konnte, mit denen ihre Schüler jedes Schickſal theilten, weil ihnen alles zweifelhaft und unlebendig erſchien ohne den Geiſt des Mannes dem ſie folgten. Ich will nicht ſagen daß ich eine ſo blinde Hingebung in mir fühle. Emerſon iſt ein Amerikaner, die ſtrenge Nationalität ſeines Volks wird langer Zeit bedürfen, ehe ſie der unſrigen gleich kommt; wir ſtehen höher als die Amerikaner: was ihnen gut thut, kann nicht ſo unbedingt auch für uns zur Anwendung kommen. Emerſon als Charakter erſcheint mir bedeutender noch als wenn ich nur den Schriftſteller in ihm betrachten wollte.

Es iſt gewiß kein Unglück, daß in geiſtigen Dingen, wo der falſche Ruhm ſo wohlfeil iſt, der ächte ſo ſchwer zu erwerben bleibt. Da helfen weder Geld noch gute Worte. Ehe man die überwiegende Kraft eines Autors anerkennt, wehrt man ſich mit Händen und Füßen und ſucht jede Ausflucht. Man kann ſich nicht dazu entſchließen; bei Todten wohl, bei Lebendigen um keinen Preis. Man will ſelbſt ſich nicht geringer dünken

als alle andern. Macht ein Schriftsteller auf nicht mehr Anspruch als auf die Fluth momentaner Anerkennung, die gewährt man rückhaltslos und überströmend, das heißt: man spricht, lobt, bewundert, und diejenigen, deren Urtheil eigentlich das wahre Urtheil ist das bleibt und haftet, lassen dem Dinge seinen Lauf oder stimmen sogar leichthin mit ein, halten sich jedoch stets die Hinterthüre frei durch die sie sich mit dem Bewußtsein zurückziehen: zu entbehren wäre der Mann denn allenfalls doch, warten wir ab, was zurück bleibt wenn der Lärm ausgetobt hat. Will ihnen aber jemand auch diesen Rückzug versperren dann werden sie ernsthaft und lehnen sich auf. Man will seine Freiheit so leicht nicht aufgeben. Dort war man ein großer Herr, und das Lob das man spendete eine graciöse Wohlthat, hier aber wird man zum Almosenempfänger; der Mann braucht unsern Dank gar nicht, unser Lob verschlägt ihm nichts, wir empfangen und genießen, und schämen uns nichts dafür geben zu können.

Emerson indessen hat uns bis jetzt kaum in diesen Zwiespalt gebracht, auch im entferntesten nicht. Er ist so gut wie unbekannt und erst wenigen nah auf den Leib gerückt. Die Uebersetzung seiner Werke ist eine Arbeit die sobald nicht gethan werden wird; es hat mir noch nichts so viel Mühe gekostet als der Versuch den ich machte einiges aus seinen Werken wirklich deutsch zu wiederholen. Er schreibt nicht, er scheint zu sprechen; zuerst sieht man keinen Plan, keine Ordnung, und sucht verwundert nach dem inneren Zusammenhange dieser Sätze die alle so abgerissen und fremd neben einander zu stehen scheinen und doch eine so fest in einander greifende Kette bilden. Bald entdeckt man die tiefe Gesetzmäßigkeit mit der er diese Gedanken entwickelt, und die strenge Folge in ihnen, wo sie zuerst rechts und links vom geraden Wege ab tief im Felde zu stecken schie-

nen. Es ist nicht die Gesetzmäßigkeit eines Spalierbaumes bei dem der Gärtner die Aeste commandirt wo sie wachsen sollen und wo fortbleiben, sondern die einer gesunden Buche, wo der Wuchs sich theilt und ausbreitet, regellos scheinbar, endlich aber ist die schönste Baumkuppel fertig und nicht der kleinste Zweig steht falsch und unnöthig an seinem Orte.

Vor einiger Zeit fand ich Emersons Essays in den Händen einer Frau der ich sie vorher vergebens aufzudringen suchte. Sie hatte tausend Ausflüchte das Buch zu lesen, sie bewies mir daß wir in Goethe ja alles das bereits besäßen und viel mehr noch als was Emerson meiner Ansicht nach uns gewähren sollte; es sei also gar keine Nothwendigkeit für uns, selbst wenn er wirklich so wäre wie ich ihn darstellte. Ueberdies habe sie darin gelesen und ganz alltägliche Sachen gefunden, die sie selber längst gedacht und nur nicht ausgesprochen hätte. Mit Goethe war sie nicht im Unrecht. Dieses Mannes Geist der tausend Mühlen und Schöpfräder treiben könnte, existirt für die meisten nur in den Fontänen und Wasserfällen an denen sie gelegentlich ihre Freude haben.

Kurz, Emerson blieb ungelesen. Jetzt fing sie mir plötzlich selbst von ihm an. Er sei doch sehr merkwürdig. Er mache manchmal ganz wunderbar einfache Bemerkungen durch welche die verwickeltsten Gedanken eine Lösung erhielten. Ich hörte das ruhig an und ließ es dabei bewenden. Nicht lange darauf nahm sie mich ernsthaft ins Gebet und zu meinem Erstaunen theilte sie mir ihre Bewunderung für den Mann so voll und eindringlich mit daß ich dasaß als wäre ich derjenige der bekehrt werden sollte. Es machte sie ungeduldig daß ich nicht mit einstimmte, und sie gab mir zu verstehen daß sie ihn am Ende besser begriffen und tiefer fühlte als ich selber.

Diese Erfahrung hat sich wiederholt. Mit Vergnügen lasse

ich mich bereits hier und da über Emerſons Werth belehren. Mit Erſtaunen ſehe ich wie er auch Gegner gewinnt, und was die Vorwürfe ſind die ihm gemacht werden. Die alte Erfahrung beſtätigt ſich, daß man nur ſelten im Stande iſt, einen Charakter als ein Ganzes aufzufaſſen und aus ihm heraus das Einzelne zu beurtheilen. Sie ergreifen nur die losgeriſſenen Züge hier und da; wenn ſie viel thun, faſſen ſie einige vereinigt ins Auge; meiſtens aber nur ganz abgetrennt die Sätze, die ſie wie einzelne Fiſche aus dem großen Netze losmachen, in dem ſie unordentlich zu zappeln ſcheinen, und die ſie erſt nach ihrer Weiſe ſortiren, um zu wiſſen was ſie beſitzen. Da finden ſich denn lauter Widerſprüche, Falſches, Halbes, Schillerndes, Geziertes, ſeinſollend Geiſtreiches, längſt Abgethanes, unnöthigerweiſe als wichtig Hingeſtelltes; überall iſt Tadel in reichlichem Maaße anzubringen. Aber trotzdem, ein Gefühl haben ſie doch von der reinen Geſinnung dieſes Mannes, von der Abweſenheit aller Eitelkeit in ſeinem Auftreten, von dem Ernſte ſeiner Ueberzeugung und, was immer doch das Größte iſt, von der Liebe zum Menſchengeſchlecht, die ſeine Worte adelt und fruchtbar macht.

Ich zweifle nicht daß dies Gefühl weiter um ſich greifen wird und daß dem Verſtändniſſe des Charakters langſam das Verſtändniß und Bedürfniß ſeiner Werke folgen werde.

Die Akademie der Künste

und das Verhältniß der Künstler zum Staate.

Die Akademie der Künste zu Berlin ist seit einiger Zeit Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit geworden. Man spricht von einer Umgestaltung dieses Institutes. Man bringt damit Hoffnungen auf das was man eine Belebung der Kunstzustände Berlins nennt in Verbindung, und die Künstler sowohl als das dafür interessirte Publikum erwarten mit einiger Spannung die nächsten Entschließungen in dieser Angelegenheit.

Es soll anders werden, dies ist der allgemeine Wunsch. Es wird jedoch nicht prăcis ausgesprochen, an welcher Stelle man eine Veränderung als wünschenswerth erachtet. Andere Lehrer? Andere Methode? Reichere Geldmittel von Seiten des Staates? Die Unzufriedenheit ist nirgends zu festen Ansprüchen dieser Art gediehen: man verlangt im Ganzen einen frischeren Zug und bessere Resultate. Man zuckt die Achseln über die Concurrenzarbeiten der Schüler. Wie es möglich sei daß solche Leistungen ihren Verfertigern das Privilegium eintragen könnten, drei Jahre lang kostenfrei nach Italien reisen zu dürfen; was denn aus diesen Leuten später werde, die mit solchen Lorbeerkränzen fortgeschickt würden? Man erzählt sich, unter welchen Bedingungen die Concurrenzbilder gearbeitet werden müssen, man vergleicht damit den Namen „Königliche Akademie er Künste zu Berlin", also erstes Institut dieser Art in der Haupt-

ſtadt, gewiſſermaßen Muſteranſtalt für alle ähnlichen der Monarchie, und fragt ſich am Ende, wie kommt es, daß da, wo ſo vieles anders zu wünſchen wäre, ſich dennoch im Grunde kein Anhaltepunkt findet auf den ſich dieſe Wünſche concentriren ließen.

Die Aufgabe, die ich mir geſtellt habe, iſt nicht, die wunden Flecke der Akademie herauszufinden und anzugreifen. Es giebt keine Sache, gute oder ſchlechte, die ſich nicht glänzend angreifen und eben ſo glänzend vertheidigen ließe. Wollte derjenige, dem wirklich eine Verbeſſerung dieſer Dinge am Herzen läge, zu tadeln beginnen, wollte er Einrichtungen und, was die nothwendige Folge wäre, Perſönlichkeiten dem Urtheil der öffentlichen Meinung unterwerfen, ſo würde daraus wenig Erſprießliches erwachſen. Eine Menge hochgeachteter Namen werden als Mitglieder der Akademie genannt. Manchem gekrönten Concurrenten geſchah ein wirklicher Dienſt mit ſeinem Reiſegelde, Mancher lernte etwas auf der Akademie und bewahrt ihr ein dankbares Andenken — trotzdem, eine Reform iſt nöthig, dies wird anerkannt; laſſen wir deshalb die Akademie in ihrer jetzigen Geſtalt völlig bei Seite, und fragen wir anders. Angenommen, es exiſtirte eine ſolche Staatsanſtalt noch nicht; es ſollte eine errichtet werden, Geld und guter Wille ſeien vorhanden, was wäre zu thun, um dasjenige Inſtitut herzuſtellen, das, den allgemeinen Wünſchen und den beſonderen Bedürfniſſen entſprechend, mit Recht den Namen „Königliche Akademie der Künſte“ führen dürfte?

Welches würde ſeine Idee ſein? — Die Idee eines öffentlichen Inſtitutes iſt die Summe der Abſichten und Erwartungen die man bei ſeiner Gründung hegte oder die im Laufe der Zeit damit verknüpft wurden. Die Findung dieſer Idee iſt die Quelle alles Uebrigen. Oft iſt es ſehr leicht, ſie mit deutlichen

Worten zu sagen. Die jetzige Idee des Théâtre français in Paris z. B. ist die, daß eine vom Gouvernement unterstützte Bühne als Musteranstalt die besten dramatischen Werke so gut als möglich darstelle. Sobald dies einmal feststeht, so folgt daraus ohne allen Zweifel, daß der Zweck dieser Bühne nicht der sein könne, durch Kassenerfolge, durch die Heranziehung des Publicums mit Darstellungen schlechter, aber beliebter dramatischer Arbeiten, kurz durch irgend eines derjenigen Kennzeichen, durch welche andere Theater ihre Blüthe beweisen würden, die ihrige zu documentiren. Das Théâtre français sagt, ich führe die besten Sachen so gut auf als es in Frankreich möglich ist. Das Andere ist Nebensache. Würde ein Deficit eintreten, oder würde das Publicum ausbleiben, so wäre dies nicht angenehm aber es widerspräche der Idee des Institutes nicht, wohl aber würde dieser Widerspruch eintreten, wenn man, um diesem Deficit abzuhelfen, durch allerlei Reizmittel die Leute anlockte, oder wenn statt eines gebildeten, anerkannt dafür begabten Mannes ein unfähiger Director an seine Spitze gestellt würde.

Hier sind bestimmte Zwecke und bestimmte Mittel; wie ungewiß aber erscheinen beide, wenn wir die Frage stellen wollten, welches die Idee einer deutschen Universität sei. Es ist leicht zu sagen, was dieselbe im 16ten, 17ten, 18ten Jahrhundert gewesen ist, für heute aber wird die Beantwortung schwierig. Die Universität ist ein Ort, wo ein junger Mensch, der das Gymnasium hinter sich hat, im Zustande einer gewissen Aufsichtslosigkeit sich auf das erste Examen vorbereitet. So könnte ein Staatsbeamter antworten. Ein Arzt würde das nicht zugeben, ein Philosoph noch weniger. Ziemlich allgemein aber möchte man dahin übereinstimmen, daß die Universität der Ort sei, wo man gewisse positive Kenntnisse zu erwerben habe, und das Arbeiten in einer bestimmten Richtung von Anfang an würde als nothwendig anerkannt werden.

Noch vor dreißig Jahren aber war man darin anderer Meinung. Die Freiheit des Universitätslebens hatte einen anderen Sinn als Befreiung von Aufsicht, die Wissenschaft eine höhere Bedeutung als Fachstudium. In ihrer Allgemeinheit sollte sie zum Gegenstande des Strebens gemacht und mit ihr erst der Grund für die eine Wissenschaft erworben werden die man späterhin vorzugsweise cultivirte. Aber auch diese eine Wissenschaft wurde nicht in ihrer praktischen Anwendbarkeit für den Dienst späterer Jahre betrachtet, sondern im Zusammenhange mit den höchsten Fragen die der menschliche Geist sich stellt und sich beantwortet. In diesem Sinne schrieb Schelling seine Anleitung zum akademischen Studium.

Die Idee der Universität von heute ist eine andere. Es giebt kaum mehr Studenten im alten Sinne. Man macht an sie weder geistig noch gesellschaftlich die alten Anforderungen. Studenten und Gelehrte bilden im Publicum keine abgeschlossene Phalanx mehr mit höherem Gedankenfluge. Die Universitäten von heute sind Schulen, auf denen mit Beibehaltung gewisser althergebrachter feststehender Einrichtungen junge Leute für bestimmte Aemter ausgebildet und zu den damit in Verbindung stehenden Prüfungen eingeschult werden. Der Studirende unterscheidet von Anfang an zwischen dem was er später einmal zu wissen habe und dem um das er sich nicht zu bekümmern brauche.

Mit der veränderten Idee der Universität hat auch die den Gymnasien zu Grunde liegende Idee eine Umgestaltung erfahren. Bei der Errichtung der gelehrten Schulen, welche für die Hochschule tüchtig machen sollten, war man ehedem von einer Ansicht ausgegangen die der heutigen ziemlich entgegen ist. Wie für den Studenten die Erlangung einer philosophischen Bildung mit Umfassung aller Wissenschaften als die beste Frucht der Universitätsjahre betrachtet wurde, so mußte auch der Schüler hierzu richtig vorbereitet werden. Die Erfahrung zeigt, daß wer eine

Sache innen und außen kennt und systematisch erlernt hat, dadurch die Fähigkeit gewinnt, alles Andere eben so gründlich und systematisch aufzufassen und sich anzueignen. Die Gymnasien sollten nichts verleihen als diese Fähigkeit. Als die beiden Gegenstände, die zu einer solchen systematischen Belehrung am geschicktesten schienen, und deren Besitz zugleich eine Nothwendigkeit war für alle Zweige des Studiums, boten sich die lateinische und griechische Sprache dar. An diesen beiden zog man den Geist der Jugend, die eine höhere Ausbildung erstrebte, groß. Wie das Turnen, ohne an sich praktischen Nutzen zu gewähren, dennoch das Reiten, Schwimmen, Tanzen, Fechten und jede körperliche Arbeit ihren Elementen nach in sich schließt, so liegen in einem genauen Studium der alten Sprachen die Anfänge der gesammten Wissenschaft. Heute dagegen betrachtet man das Gymnasium als einen Ort, wo einem Kinde so früh als möglich so viel als möglich reelle Kenntnisse so leicht als möglich beigebracht werden. Wie für die Universität der Zweck im ersten Examen besteht, so ist für das Gymnasium nun der letzte Zweck das Abiturienten-Examen. Man fragt weniger, was bist du? als, was kannst du antworten wenn man dich fragt? Der gymnastische Zweck der alten Sprachen verschwindet. Jetzt ist die Erwägung sogar gerechtfertigt, warum man das schon so überbürdete Gedächtniß der Kinder mit diesem Ballast noch beschweren solle. Dies Bedenken ist eine Folge der Verwirrung, welche eingetreten ist weil man die alten Aeußerlichkeiten der gelehrten Schulen beibehielt und dennoch der veränderten Idee sich fügen mußte.

Wenn heute aber Gymnasien und Universitäten aufgehoben und jedem Einzelnen überlassen würde, sich auf seine Weise zum Examen vorzubereiten, es würden ganz andere Wege eingeschlagen werden um zum Ziele zu gelangen. Man denke nur einen Moment daran, daß dies möglich sei: der letzte Rest all-

gemeiner Bildung würde verſchwinden, und unſer heutiger Zuſtand gegenüber dieſem neuherbeigeführten einen idealen Zauberſchein empfangen. Man braucht ſich dies nur lebhaft vorzuſtellen, um zu fühlen, wie es der Zweck des Gymnaſiums und der Univerſität ſei, nicht den einſtigen Facharbeiter einzuſchulen, ſondern den zukünftigen Menſchen zu bilden, und daß, wie weit man auch zu Zeiten ſich von der Idee der beiden Inſtitute verlieren könne, dennoch die Rückkehr zu ihr die Lebensbedingung ihrer Exiſtenz ſei.

Das Verhältniß der Profeſſoren zu den Studenten, das der Schüler in den Gymnaſien zu ihren Lehrern iſt kein willkürliches, ſondern ein in ſich nothwendiges. Beides ſind Anſtalten welche der Staat unterhält, ſie ſind unentbehrlich im beſten Sinne, und es verſteht ſich von ſelbſt, daß alle ihre Reſultate mit dem Zwecke des Staates im Einklang ſtehen. Der Staat bedarf Beamte, Aerzte, Gelehrte, Prediger, Soldaten, Architekten. Er ſorgt dafür, daß diejenigen, welche ihm dienen wollen, die beſte Ausbildung erhalten, und wir finden überall Inſtitute, in denen dieſer Zweck verfolgt und ſo gut als nur irgend möglich erreicht wird. Mangelte uns eine Bauſchule oder eine der verſchiedenen Anſtalten in denen Officiere ausgebildet werden, oder eine Klinik für die Unterweiſung junger Aerzte, oder irgend eines der vielen Inſtitute deren Wirkſamkeit ſich auf alle Gebiete des Staatslebens erſtreckt und die der Heranbildung brauchbarer Männer dienen ſollen, ſo würde ſich auf der Stelle das Bedürfniß fühlbar machen und die Errichtung der fehlenden Anſtalt nothwendig erſcheinen. In welcher Weiſe ſtellt ſich nun die Errichtung einer ſogenannten Akademie der Künſte, d. h. einer Anſtalt deren Zweck die Ausbildung von Malern und Bildhauern iſt, als ein gefühltes Bedürfniß, und die Sorge dafür als eine Pflicht des Staates dar?

Welches würde ihre Idee ſeiu? Iſt eine Anſtalt, wo von

Staatswegen junge Leute zu Künstlern gemacht werden, eine Möglichkeit? Ist sie eine Möglichkeit, wie soll dann verfahren werden um sie zu erreichen? Können junge Leute, wenn man sie überhaupt zu Künstlern machen kann, dadurch zu Künstlern gemacht werden daß man sie von Künstlern unterrichten läßt?

Diese Fragen sind die einschneidendsten einer langen Reihe von Fragen, die sich hier sogleich darbieten. Beantworten wir die letzte zuerst. Denken wir uns eine Akademie, wo als Schüler junge Leute erscheinen welche Künstler zu werden beabsichtigen, wo als Lehrer vom Staat angestellte ältere Künstler fungiren, als Director ein ganz ausgezeichneter Künstler die oberste Leitung hat. Fassen wir die Sache gleich praktisch an. Wir sehen heute verschiedene Kunstrichtungen miteinander im Kampfe, eine sogenannte naturalistische und eine sogenannte idealistische; sie haben beide ihre Anhänger und Verfechter. Hier wird ein Künstler ein Naturalist genannt, weil er historische Vorgänge mit einer Sorgfalt für die Richtigkeit der einzelnen Costümstücke, mit einer portraithaften Lebendigkeit der Gestalten malt, die man gemeinhin Naturalismus nennt, dort heißt ein anderer ein Idealist, weil er mehr in den Falten des Stoffes als in dem Stoffe an sich, mehr in der allgemeinen Abrundung der Gestalten als in der individuellen Nachahmung der Wirklichkeit die äußeren Elemente seiner Werke sucht. Außerdem haben wir Genremaler, Portraitmaler, Landschaftsmaler, Historienmaler, Profan- und Kirchenhistorienmaler, alles bestimmte Bezeichnungen bestimmter Richtungen. Welche derselben soll nun diejenige sein, die in der vom Staate errichteten Kunstschule gelehrt wird? Nur eine einzige? Mehrere? oder alle zusammen?

Nehmen wir das letzte an: ein Mann muß aber doch immer der Director sein: welcher Richtung soll dieser angehören? Rafael vereinigte alle Gattungen Malerei in sich; hätten wir einen

ſolchen Mann, um ihn mit der Leitung der Akademie zu betrauen, ſo wäre geholfen. Nehmen wir dagegen aus den heute lebenden, erreichbaren einen heraus und ſagen, dieſer ſoll an der Spitze der Akademie ſtehen. Augenblicklich würden ſich Conflicte erheben. Soll ſeine Thätigkeit, ſeine Manier oder ſein Styl, die ein Product ſeiner eigenen Entwicklung ſind, Einfluß auf die Schüler gewinnen, ja ſoll die Malerei des Directors von Staatswegen als vorgeſchriebenes Muſter für die Arbeiten der Schüler hingeſtellt werden, in welche Oppoſition wird der Director ſogleich zu all den anderen Lehrern treten, welche auch ihre eigenthümlichen Richtungen verfolgend, alle auch vom Staate angeſtellt ſind und ihre Anſichten und Erfahrungen natürlicherweiſe zur Geltung bringen möchten. Würde aber, wie billig, der Auffaſſung des Directors der oberſte Rang und normale Gültigkeit verliehen, würden die Lehrer verpflichtet ſich ihm zu accommodiren, und die Schüler nun in dieſe approbirte Schule hineingebracht, was würde aus den jungen Leuten ſelber werden? Soll da ein jeder die ihm angeborene Neigung ebenfalls bezwingen, und der zum Genremaler befähigte Schüler z. B. in den ſogenannten großen hiſtoriſchen Styl hineingebracht werden? Und wenn ſogar einer oder der andere dieſer Schüler in dieſen Styl des Directors hineinpaßte und Großes leiſtete in der Zukunft, ſollen um dieſen einen alle übrigen gezwungen werden, in einer Weiſe zu lernen die ihrer Natur entgegen iſt?

Denken wir, Cornelius wäre noch ein junger Mann und ſtände als einflußreicher thätiger Director an der Spitze einer ſolchen Akademie. Das Publicum wäre entzückt von ſeinen Arbeiten. Es bildete ſich um ihn eine Schaar von Schülern, junge Künſtler die wie er zeichneten, wie er componirten und colorirten. Würde dieſen ſogleich klar ſein, worin eigentlich die Größe des Meiſters beſteht?

Cornelius ist sicherlich der größte Maler den Deutschland besitzt, und was Tiefe der Gedanken und Kühnheit der Composition anlangt, der reichste und großartigste so lange von deutscher Kunst die Rede ist. Steht ein solcher Mann da, so ist ein Volk verpflichtet ihn zu beschäftigen und für ihn zu sorgen. Allein ich bezweifle, ob von Staatswegen erklärt werden könne, diese Art zu malen sei die normale, die Schüler der Akademie sollten als höchstes Ziel vor Augen haben, so die menschliche Gestalt aufzufassen, so die Bibel in symbolischen Compositionen auszulegen, so die Farbe in ihr Verhältniß zum Umrisse zu setzen. Welch' eine Quälerei um tiefe, erschütternde Gedanken müßte die Folge dieser Maßregel sein. Man würde das zuweilen streng erscheinende in Cornelius' Figuren gerade für das halten, worauf es ankommt, worin das Geheimniß steckt, es nachzuahmen suchen, colossale Verhältnisse erzwingen wollen, und wenn auch unter so viel Schülern der eine oder der andere in diesem Style etwas leistete (eine sehr problematische Annahme), alle anderen würden in die verkehrteste Richtung gedrängt werden.

Und was giebt dem Staate dazu ein Recht? Er bildet Beamte, Officiere, Aerzte und so weiter, weil er sie braucht. Er kann sagen, wollt ihr mir dienen, so dient mir in der Weise wie ich es verlange; aber die so erzogenen Künstler wenn sie nun fertig erzogen sind und in der vom Staate approbirten Kunstrichtung allen Anforderungen entsprechen, was soll dann mit ihnen geschehen? Ist es nicht natürlich, daß sie sagen, ich habe so gelernt wie du wolltest, nun beschäftige mich auch. Soll der Staat gezwungen sein, nun auch Arbeit zu geben, und zwar genügende, hinreichend, den Mann und die Familie zu ernähren die er gründen wird?

Diese Fragen bedürfen keiner Antwort, das Verhältniß liegt zu Tage. Der Staat kann derlei Verpflichtungen nicht übernehmen. Man hat sich bisher, so viel ich weiß, damit ge-

holfen, daß man den jungen Leuten beim Eintritt in die Akademie ausdrücklich erklärte, sie hätten keinerlei Aussicht auf eine spätere Weiterhülfe von Seiten der Regierung. Allein die so Gewarnten wissen recht gut, daß diejenigen welche in der Concurrenz einen Preis erhalten, auf drei Jahre nach Italien geschickt werden. Natürlich fruchtet bei dieser Verlockung jene Ermahnung sehr wenig. Jeder der in die Lotterie setzt, denkt zu gewinnen. Noch weniger aber steigt etwa das Bedenken auf, was denn auch diese Gekrönten nach den drei Jahren beginnen sollen wenn sie aus Italien zurückkommen. Das wird sich Alles finden. Welcher angehende Künstler zweifelte daran, zum Höchsten in der Kunst berufen und befähigt zu sein.

Darf der Staat eine so verführerische Zukunft denen vorhalten welche mit Talent zur Malerei begabt von ihren Eltern in eine Königliche Anstalt gebracht werden um dort Künstler zu werden? Darf der Staat überhaupt etwas so Grundfalsches als wahr hinstellen, daß Kunst lehrbar sei? Und auf diesen falschen Satz hin eine öffentliche Anstalt begründen?

Die Kunst ist nicht mittheilbar. Sie ist eine Gabe der Vorsehung. Worin bestand die Kunst Rafaels? In der eigenthümlichen Fähigkeit die nur dieser eine Mann besaß *seine* Gedanken in seiner Weise wiederzugeben. Seine Kunst ist sein Genie. Kein Mensch konnte sie vergrößern oder verringern, keine Anstalt ihn bilden und auf den richtigen Weg lenken. Sein Schicksal war seine Schule; die denen er begegnete waren seine Lehrer. Wäre er mit anderen Meistern zusammengetroffen, er wäre in manchem anders geworden, d. h. er hätte auf anderen Wegen sein Ziel erreicht, immer aber wäre das dasselbe geblieben. Göthe war von Anfang an was er war, und seine Macht über die deutsche Sprache ging auf keinen Nachfolger über. Das Spiel der Ristori, wie sie jedes Gefühl durch den ganzen

Körper ausdrückt, daß die Bewegung eines Fingers ein nothwendiger Theil des Ganzen ist, kann man bewundern, vielleicht täuschend nachmachen, aber die Quelle woraus es fließt ist ein Gewässer aus dem nur Sie schöpfen konnte.

Ich habe hier große Künstler genannt. Es ist nicht anders bei den bescheidensten. Was den Künstler macht, ist unübertragbares Eigenthum des Künstlers. Nur er kann es pflegen, nur er es entwickeln. Er ist von einem gewissen Instinkte begleitet, der ihn dahin leitet wohin er kommen muß.

Indessen wenn die großen Männer und Künstler ihre Kunst auch nicht verschenken können, so hat diese dennoch auf beginnende Talente einen unleugbaren fördernden Einfluß. Vielleicht könnte man die Formel so bilden: der Staat der für die Ausbildung nicht allein des Guten und Nützlichen sondern auch des Großen und Schönen sorgen soll, darf sich nicht entgehen lassen den Einfluß bedeutender Künstler zum Besten beginnender Anfänger in der Kunst auszunutzen. Es ist nun nicht mehr von der Einführung in eine besondere Kunstrichtung die Rede, sondern nur vom allgemeinen Einfluß den eine große Kraft ausübt. Dieser ist gewißlich vorhanden. Rafael hat Leuten die Augen geöffnet, daß sie plötzlich anders sahen und, bei gesteigerten Anforderungen an sich selbst, gesteigerte Anstrengungen machten. Die Thätigkeit eines großen Künstlers reißt alle die mit fort die neben ihm arbeiten. Ohne Rafael wäre Giulio Romano das nicht geworden was er war: man sieht das rafaelische Blut in seinen Adern fließen, gerade so wie aus manchem Antlitz das Rafael malte, Michelangelo gewaltig herausblickt. Man will den Einfluß des Phidias auf eine ausgebreitete Schule nachweisen. Schiller hat unser Theater gebildet, Platen hat vielen Schriftstellern das Gehör geschärft, mancher mittelmäßige Schauspieler würde unter den Augen Göthe's oder Lessing's eine ungekannte Kraft in sich fühlen und begeisterter als jemals spielen.

Allein dieſer Einfluß, begründet auf der wunderbaren Sympathie, die bei gleichartigen Fähigkeiten die ſtärkere Seele auf die mit geringerer Kraft begabte ausübt, läßt ſich nicht benutzen wie Dampf; darauf kann man kein Syſtem bauen. Günſtige Umſtände haben es allerdings zuweilen dahin gebracht, daß große Maler und Bildhauer durch directe Unterweiſung Schüler anleiteten, die etwas geworden ſind, Lionardo hatte in Mailand ſeine Accademia Vinciana und unter Rafael und Michelangelo lernten unzählige junge Künſtler in Rom und übten ſich im Handzeichnen: aber dieſe Verhältniſſe machten ſich von ſelbſt, die Jünglinge zogen ſich dahin wo ſie etwas zu lernen hofften, ſie ſuchten ſich die Meiſter aus die ihnen am liebſten waren, und aller Erfolg war doch nur, daß die durch große Männer emporgebrachte Kunſt einer unbedeutenderen Generation von Künſtlern anheimfiel, welche, alle die erhabenen Werke vor den Augen und alle die nützlichen Lehren der Meiſter im Gedächtniſſe, ſich im Beſitz des Geheimniſſes glaubten, aber von vornherein darauf verzichteten, diejenigen zu übertreffen von denen ſie es erhalten hatten.

Vaſari iſt der Typus dieſer Art Leute, ein Arbeiter in coloſſalem Maßſtabe, groß als Baumeiſter, ein Genie ſeinen Nachfolgern gegenüber, aber elend im Vergleich zu denen die vor ihm ſchafften und deren Leben er theilweiſe noch mitlebte. Er war der Gründer der erſten Akademie von Regierungswegen. Er hat ſchon ſeine beſtimmten Schulbegriffe über das Schöne. Die Kunſt ſei jetzt ſo vollkommen, iſt ſeine Meinung, daß, wer nur Zeichnen, Erfinden und Coloriren könne, mit Leichtigkeit da wo die alten Meiſter ſechs Jahre zu einem Bilde gebraucht hätten, in einem einzigen Jahre ſechs Bilder vollenden werde, wofür er ja ſelber mit ſeiner eigenen Thätigkeit ein Beleg ſei *.

* Proemio alla parte terza.

Dieſer Mann, deſſen Natur ein ſeltſames Gemiſch von literatenhafter Oberflächlichkeit und tiefem, ja begeiſtertem Verſtändniſſe iſt, gehörte zu den Häuptern der Kunſtſchule, die vom erſten Großherzoge von Toscana, deſſen Reſidenz das ehemalige freie Florenz geworden war, geſtiftet wurde. 1563 ſtattete derſelbe die Compagnia dell' arte del disegno mit Statut und Privilegien aus, ihre ausgezeichnetſten Mitglieder ſollten unter dem Namen Akademie vereinigt werden. Michelangelo, der uralt in Rom lebte, ernannte man zum Ehrendirector. Im nächſten Jahre kam ſeine Leiche nach Florenz und wurde mit mächtig ſtudentiſchen Feierlichkeiten von den neuen Akademikern beigeſetzt. Reden wurden gehalten, über die Kunſt gedacht, geſchrieben, geſtritten, in aller Munde war der große Buonarroti, ſein Denkmal ward aufgeſtellt. Aber man ſehe ſich dies Werk an! Nichts hat der Würdigung des großen Michelangelo ſo im Wege geſtanden, als dieſe wie ein unendlicher Zopf an ſeinen Schatten ſich anhängende Kunſtthätigkeit, die, ſeine gewaltigen Formen nachahmend, ſo ſchwächliche Geſtalten geſchaffen hat.

Von den Akademien Italiens ging der Glaube an die Richtigkeit gewiſſer Körperſtellungen aus, die von nun an wie unvermeidliche Geſpenſter durch die Gemälde ziehen. Am unumſchränkteſten herrſchte die abſtracte akademiſche Muſterſchönheit im vorigen Jahrhundert. Die beſten Eigenſchaften aller Kunſtwerke, antiker wie moderner, wurden zergliedert und aus ihren vollkommenſten Beſtandtheilen die abſolut ſchöne Geſtalt componirt, deren Proportionen man ſtets zu erreichen ſuchte. Dieſe Berechnungen wurden zu einem ernſten Studium, Winckelmann und Rafael Mengs ſtehen noch auf ſeinem Boden.

Heute wird das akademiſche Ideal verurtheilt, gerade wie die franzöſiſche Tragödie, deren Geſtalten vor hundert Jahren die Welt bezauberten. Wie für das Theater gab es in der

Malerei die detaillirteſten Vorſchriften. Was man malen ſollte, was nicht. Wie man das malen ſollte was zu malen erlaubt war. Welche Fehler zu vermeiden wären, wie die Leidenſchaften darzuſtellen, wie die Stoffe zu drapiren, wie die Arme und die Füße zu ſtellen, welches Licht, welche Größe, welcher Grad der Ausführung. Und ſolche Anſichten ſind die Frucht von langen Lebenserfahrungen! Fueßli, der berühmte Profeſſor an der Akademie zu London, veröffentlichte 1801 ſeine Lectures on Painting. Er geht mit kritiſcher Schärfe die ganze Kunſtentwickelung durch und ſtellt ſchließlich ſeine eigenen Ideen auf. Er beſchreibt, wie man es z. B. anzufangen hätte, wenn als hiſtoriſches Bild der Tod des Germanicus zu malen wäre. Er giebt eine Figur nach der anderen an, beſpricht ihre inneren Zuſtände und den äußeren Habitus im entſcheidenden Momente, bis die ganze Compoſition aufgebaut iſt. Goethe in ſeiner Recenſion dieſes Werkes bemerkt hierzu: „Sähen wir wirklich einmal ein Bild, welches den angegebenen Anforderungen entſpräche, ſo würden wir mit jenem Freunde ausrufen: War es der Mühe werth, mit ſolchem Aufwande von Kunſt ein unerfreulich Werk zu machen!“

Man denke ſich einmal einen Jüngling wie Rafael oder den jungen Michelangelo der Unterweiſung ſolcher Pedanten ausgeſetzt! Wie unſchuldig, natürlich und einfach traten ſie und ihre Zeitgenoſſen in die Kunſt ein. Wie rüſtig ſuchte damals jeder auf ſeinen eigenen Füßen weiterzukommen, ohne darauf zu warten ob etwa von Staatswegen ein Vierſpänner vorbeikäme, der ihn bequemer und raſcher ans Ziel brächte. Jeder ſuchte ſich ſeinen Weg und fand ihn. Die Kunſt iſt für den Anfänger ein wüſtes Gebiet, durch das keine getretenen Wege führen, für den allein der ſich aus eigener Kraft finden lernt, iſt es geeignet; kennt man es aber einmal, dann wird jeder

Stein und jeder Baumstamm ein Wegweiser, und der Künstler geht so sicher seine Straße wie ein Vogel sicher durch die Luft fliegt.

Die Geschichte der vielen Akademien, auf denen man die Kunst lehrte und von denen gleich fertige Künstler ausgehen sollten, beweist, wie unrichtig lange Jahre hindurch über Kunst gedacht wurde. Freilich konnten allerlei technische Griffe, eine gewisse Leichtigkeit für das Arrangement, verschiedene Farbengeheimnisse und dergleichen den Schülern mitgegeben werden, diese wurden zugleich aber in so feste Ansichten eingezwängt, daß von Freiheit des Schaffens keine Rede mehr war. Man schlage ein Künstlerlexikon auf und wird finden, daß auch in diesen Zeiten noch bedeutende selbständige Künstler immer für sich unter den seltsamsten Umständen in die Höhe kamen, sich auf eigene Faust durchschlugen und selten von den auf Akademien gebotenen Vortheilen profitirten. Die Geschichte manches berühmten Künstlers beginnt damit, daß er von irgend einer Akademie, in welche er als Schüler einzutreten wünschte, als durchaus unfähig zurückgewiesen ward. Die wahre große Kunstentwickelung weiß nichts von diesen Anstalten. Erst mit dem Verfall der Kunst entstanden sie, und da, wo man sich aus dem Verfalle aufraffen wollte, stemmten sie sich dagegen mit ihren todten Principien.

Indessen dies Alles sind vergangene Dinge, und sie hatten auch in ihrer Verkehrtheit eine Seite die nicht vergessen werden darf. Mochten die Ansichten, die man dictatorisch den Schülern einprägte, noch so unrichtig sein, es waren doch immer feste Ansichten. Derjenige, der auf den Akademien malen lernte, konnte falsch angeleitet werden, aber er ward angeleitet, er war im Stande, ein Bild zu malen das bestimmten Anforderungen genügte, und vor allen Dingen, er hatte richtig zeichnen gelernt.

Heute ist die Macht dieser Anstalten vorüber; selbst wenn man wollte, könnte man nicht zu ihren Traditionen zurückkehren, denn diese selbst sind verloren gegangen. Was aber soll man beginnen? Ein allgemeines Begehren nach Kunstwerken, wie dies im 16ten Jahrhundert die Kunst emporbrachte, erfüllt die Welt nicht. Es soll trotzdem etwas für die Ausbildung junger Leute, welche einst Künstler werden wollen, geschehen. Es soll eine Akademie errichtet werden, auf der sie dafür vorbereitet werden. Welche Idee wird ihr zu Grunde liegen? Um dies festzustellen, kommen wir noch einmal auf Gymnasium und Universität zurück.

Der Schüler ist ein Kind, das auf die Autorität des Lehrers hin lernt, der Student ist ein Mann, der nach empfangener Anleitung selbst prüft, sich über seinen Gegenstand stellt und ihn so auffaßt wie die eigene Wahl ihn leitet. Ein Student der sich auf sein Collegienheft als Autorität berufen wollte, wäre eben so sehr im Irrthum, wie ein Schüler der das eigene Ermessen höher stellte als den Wortlaut der vorgeschriebenen Bücher. Der Schüler sagt, anno 44 ante Christum ward Cäsar ermordet, so habe ich es gelernt; der Student sagt, nach den und den Quellen setze ich dies Factum in das angegebene Jahr, so lehrt mich die Wissenschaft.

Diese doppelte Stufe des Lernens findet sich auch beim Handwerk, wo der Lehrling eine andere Stellung einnimmt als der Geselle. Der Lehrling lernt das Werkzeug gebrauchen, der Geselle arbeitet selbständig; aber er sucht die Erfahrung und Sicherheit zu gewinnen, die ihn erst zum Meister langsam ausbildet. Da nun aber jeder Kunst ein Handwerk zu Grunde liegt, so wird der erste Schritt, der von Staatswegen zur Bildung des künftigen Künstlers geschehen muß, darin bestehen, daß zuerst dem Kinde die Herrschaft über die handwerksmäßigen

Theile der Kunst verschafft werde. Der Schüler lerne Copiren, die Natur sowohl als vorgelegte Muster, er besuche daneben eine Schule, wo der Grund zu seiner geistigen Ausbildung gelegt wird.

Als unterste Stufe der Akademie der Kunst werde demzufolge die Zeichenschule eingerichtet, wo die handwerksmäßige Fertigkeit der Hand und des Auges erworben wird. Die hier gewonnene Ausbildung sei der Art, daß sie zu jedem Lebensberufe einen vortheilhaften Zuwachs bilde. Kein Schüler, der an ihr Theil nimmt, gebe damit die Absicht kund, Künstler zu werden, so wenig ein Kind, das Klavierunterricht erhält, Virtuose oder Componist werden will. Nothwendigerweise muß aber dieser Zweig der Vorbildung in den Händen der Akademie liegen, weil schon hier eine falsche Methode schädlich und aufhaltend wirken kann, während die richtige Art zu unterrichten ungemeine Vortheile bietet. Diese Zeichenschule sei deshalb eine Normalzeichenschule für die Monarchie, und es werden die besten Lehrer bei ihr angestellt.

Die zweite Stufe stelle den jungen Mann seinem Lehrer und den Lehrgegenständen ganz anders gegenüber. Wer die auf ihr dargebotene Belehrung annehmen will, muß schon die Absicht haben, eine Thätigkeit zur Lebensaufgabe zu erwählen, zu welcher die höhere Kunstfertigkeit im Zeichnen und die geistige Ausbildung, die zugleich mit ihr gegeben wird, förderlich sind. Der Student arbeite selbständig. Will er jetzt Künstler werden, so sei Alles, was er betreibt, ihm dazu im hohen Grade dienlich; will er dagegen eine technische Carrière einschlagen, zu der er einer höheren Ausbildung im Zeichnen und in der Kenntniß der Kunstgeschichte bedarf, so finde er auch hierfür das was ihn fördert. Von Oelmalerei, von Componiren, von Künstlerthum keine Rede. Es wird nur Gelegen-

heit geboten, Alles zu lernen was einem künftigen Künstler nur irgendwie zu Statten kommen kann, sowie auf der Universität der Student in jeder Richtung Belehrung findet, die ihm aufzusuchen jedoch selbst überlassen bleibt, und die, wenn er einmal gewählt hat, freilich seinen zukünftigen Lebensweg bestimmt: allein der Staat hat ihn nicht dazu verlockt, es ist der freie Wille des Lernenden gewesen.

Das Fortkommen und die Belohnung ihrer Schüler darf die Akademie so wenig kümmern als die Universität der spätere Lebenslauf der Studirenden. Bedarf der Staat Künstler zu seinen Zwecken, so mag er für dieselben ein Examen einrichten mit bestimmten Forderungen, wie es beim Architekten der Fall ist. Er mag auch die, welche er so anstellt, nach Italien senden oder sie sonst reisen lassen wie es der bestimmte Zweck erfordert für den er den Künstler braucht, z. B. als Lehrer an technischen Anstalten: allein für diese Leute giebt es dann eine feste Carrière mit Avancement, und sie wissen, wofür sie arbeiten und was sie zu erwarten haben. Aufs Gerathewohl aber demjenigen Schüler, der durch ein Bild oder eine Statue seine Befähigung zu späterer Künstlerschaft abzulegen scheint, zur Erreichung dieser künftigen Größe (die er nun gewiß als sicher annimmt) drei Jahre lang ein Gehalt zu geben und ihm für die Zukunft keine weitere Sicherheit zu bieten, ist eine grausame Verführung. Wenn nun ein solcher Mensch mittelmäßig bleibt, ist das seine Schuld? Soll ihn dann der Staat, der ihn so weit gelockt hat, ohne Unterstützung lassen? Unter welchen Gesichtspunkten aber läßt sich eine solche Unterstützung nationalöconomisch rechtfertigen? Es sind Almosen, welche so vertheilt werden.

Ein Künstler muß auf sich selbst basirt sein und auf das Publicum. Ganz aus eigenem Entschlusse ergreift er sein Métier.

Er thut es weil er den Drang dazu fühlt. Darin allein liegt seine Berechtigung und sein Trost. Er sagt, ich will lernen: der Staat kommt ihm zu Hülfe. Er sagt, ich weiß was ich wissen muß, ich will Künstler sein, will selbständig weiter arbeiten: — da kann keine vom Staate angestellte Commission ja oder nein sagen. Es ist sein eigenes Risico. Er mag es versuchen. Niemand weiß, wie der Versuch ausfällt, so gut wie kein Privatdocent wissen kann, ob er lange Jahre fruchtloser Bemühungen vor sich hat oder übermorgen zum Professor ernannt wird, so gut wie kein junger Mann der mit Theaterstücken oder musikalischen Compositionen sein Glück machen will, wissen kann, ob seine Dramen und Opern gegeben und applaudirt oder ausgepfiffen oder überhaupt zur Aufführung angenommen werden.

Man setze hier jedoch an die Stelle des zweifelhaften Schicksals die geordnete Vorsorge des Staates, und die freie Thätigkeit dieser Männer wird unmöglich werden. Der ächte Künstler muß so auf sich beruhen, er muß so unbekümmert arbeiten, daß selbst die Krone, wenn sie ihm Aufträge giebt, in dieser Beziehung nur als ein Theil des Publicums erscheint. Läge im Ankauf eines Kunstwerkes durch den regierenden Herrn auch im Geringsten etwas von einer anerkennenden Handlung der Regierung, so hätte der Künstler darauf hin ein Recht, weitere Bestellungen zu verlangen. Allein der Staat darf sich hier nicht einmischen. Ein Dichter, dessen Stück auf der Königlichen Bühne aufgeführt wird, kann nicht sagen, ihr müßt nun auch meine ferneren Stücke spielen, ihr habt mich verführt mich dieser Art von Arbeit ganz hinzugeben, und dürft mich nicht untergehen lassen. Die Königliche Bühne ist für den Künstler, der für sie schreibt, in dieser Beziehung nichts anderes als eine Privatbühne. Jeder Künstler, Maler, Dichter, Schauspieler

geht als enfant perdu auf die Breſche los. Er giebt ſich eine Ausnahmeſtellung von Anfang an und weiß, daß der Staat für das Außerordentliche nur dann Geld hat wenn ſeine Leiſtungen ungewöhnlich ſind. Ein Künſtler iſt wie ein Nordpolfahrer. Er weiß im voraus daß er Gefahren zu beſtehen hat, aber der Drang, ſie aufzuſuchen, iſt größer als die Freude am Gange des gewöhnlichen Lebens. Er geht weil er will; wenn er aber da oben im Eiſe ſteckt, hat kein Staat die Verpflichtung, ihn heraushacken zu laſſen. Dafür aber hat er den Ruhm für ſich, den er als unabhängiger Mann erwarb. Iſt ein Künſtler einmal glücklich durchgedrungen, ſo wird ihm dann auch nicht die materielle Belohnung von Seiten des Publicums verſagt bleiben.

Gerade das eben gewählte Beiſpiel weiſt dennoch auf eine Seite hin, von der allerdings Unterſtützung des Staates eintreten ſoll. Läßt ſich ein bedeutender Menſch auf eigene Gefahr hin in eine Unternehmung ein, in der er ſtecken bleibt, ſo kann das Großartige ſeiner Pläne ſo ſtark zu einer Hülfe auffordern, daß der Staat ihn herausreißt und daß der Ankauf von Bildern oder Statuen, ſowie die Ausführung großartiger Cartons und Modelle zur Staatsangelegenheit gemacht wird, ohne daß eine Beſtellung die Urſache war, die dieſe Werke hervorrief. Das aber ſetzt immer wieder einen fertigen Mann und beſtimmte Werke ſeiner Hand voraus. Wenn man heute Dr. Barth für ſeine großen Reiſen, die er hinter ſich hat, in jeder Weiſe ehrt, wenn man Reiſende, die mitten in ihrer Unternehmung in Gefahr gerathen ſind, unterſtützt, wenn man ſogar Einzelne, deren ganzer Sinn und Fähigkeit auf ſolche Reiſen gerichtet iſt, von Anfang an ausrüſtet, ſo kann im Vergleiche damit auch von einer Unterſtützung angehender Künſtler die Rede ſein, ſei es nun, daß ſie eine Anſtellung, einen Zuſchuß

zur Fortführung des Angefangenen oder eine Belohnung für das außerordentlich Vollendete erhalten; allein darauf hin darf Niemand die Künstlerlaufbahn einschlagen, denn oft kann dem größten Verdienste dennoch diese Hülfe versagt bleiben, während sie vielleicht offenbar auf anderer Seite in den Brunnen geworfen wird.

Denn wer soll das Genie erkennen? Es ist freilich die Pflicht eines Volkes, seine großen Künstler zu beschäftigen. Es wäre eine Beleidigung der gütigen Vorsehung, wenn man einem Manne, dessen Werke der Stolz und der Reichthum eines Landes sind, nicht in jeder Weise die Arbeit erleichterte. Allein wer will hier vorauswissen und den Leuten klar machen im Momente, was erst langer Reihen von Jahren bedarf um eine glaubwürdige allgemeine Wahrheit zu werden? Meiner tiefsten Ueberzeugung nach ist die Ausführung der Cartons von Cornelius eine ernste Angelegenheit der Nation, und ich bin fest überzeugt, unterbleibt diese Ausführung, und, was damit in Verbindung stehen würde, gehen diese Cartons langsam zu Grunde, so wird eine spätere Zeit die Worte nicht stark genug zu finden glauben, um ihr Bedauern darüber auszusprechen — allein wenn selbst bei diesem eclatanten Falle Viele die Verpflichtung des Staates ableugnen, Andere die Vortrefflichkeit der Arbeit selbst bezweifeln, die Meisten gleichgültig sich wenig darum bekümmern — was hilft es da, eine Theorie aufzustellen?

In solchen Fällen bedarf es eines Fürsten, welcher befiehlt, weil er ein Gefühl von dem Werthe des Mannes hat. Dies Gefühl aber muß in seinem eigenen Herzen wachsen. Die Anerkennung eines großen Künstlers ist bei seinen Lebzeiten fast immer Parteisache. Jeder beansprucht die Freiheit, auf die eine oder die andere Seite zu treten, und es liegt in der Natur der

Dinge, daß auch die, in deren Händen die höchſte Gewalt ruht, ihrem eigenen Geſchmacke folgen.

Es ſind gewiſſe Irrthümer gäng und gebe von der Kunſtbeſchützung durch große Fürſten. Die Zeiten der Medici und Ludwig des Vierzehnten ſind ſprichwörtlich geworden. Es iſt wie mit Troubadours und Minneſängern. An dieſe goldenen Tage der Kunſt kann der nur glauben, der ſie nicht beſſer kennt. Wer die Geſchichte von Florenz genauer ſtudirt hat, weiß, daß das Mäcenatenthum der Mediceer einen ſehr geringen Einfluß auf die Entwickelung der italieniſchen Kunſt ausübte. Was der erſte Cosmo und ſein Enkel, der ſogenannte Lorenzo der Prächtige, thaten, (dieſe Benennung beruht darauf, daß man den ganz allgemeinen Titel magnifico für einen beſonderen Beinamen hielt und überſetzte), iſt allerdings ein Zeugniß daß beide Männer Geſchmack und Liebhaberei an der Kunſt beſaßen, allein neben den allgemeinen Beſtellungen des geſammten damaligen Publicums ſind die ihrigen nicht hervorragend. Lorenzo's Sohn, der verſchwenderiſche Papſt Leo der Zehnte, regierte allerdings zu der Zeit, wo Rafael und Michelangelo in Rom ihres blühendſten Ruhmes genoſſen, allein es iſt bekannt, daß dieſe beiden ihre größten Beſtellungen von Leo's Vorgänger, dem alten Giulio II, erhielten, einem wilden, kriegeriſchen Greiſe, dem wenig an der Kunſt lag, aber der für Künſtler ein Auge hatte und das Ungeheure zu würdigen wußte, das die beiden Maler zu leiſten im Stande waren. Rumohr deutet mit vollem Rechte darauf hin, daß Leo X dieſe Männer keineswegs ſo beſchäftigte wie ihr Talent es verdient hätte.

Gemälde waren damals ein Beſitz, auf den man ſtolz war. Daher der Aufſchwung, den die Kunſt nahm. Kein Menſch dachte etwa daran, die Künſtler von Staatswegen zu protegiren und aus anderen Rückſichten mit Aufträgen zu verſehen

als weil man an ihren Arbeiten persönlich Freude hatte. Wenn man liest, wie Franz der Erste von Frankreich, wie der Papst, der Kaiser, die Cardinäle bestellten und bezahlten, und daneben hält was Kirchen, Klöster und Privatleute ebenfalls bestellten und bezahlten, so sieht man daß die großen Herren nur als Theile des Publicums mit im allgemeinen Strome schwammen, daß sie mehr auszugeben hatten und deshalb berühmte Künstler mehr in Anspruch nehmen konnten, aber sie bezahlten doch immer nur die Bilder, die sie sich malen ließen, kein Gedanke an eine Förderung der Kunst aus höheren Staatsrücksichten. Erst wenn die Künstler etwas geworden waren, verlangte man ihre Dienste. Jugendliche Kräfte wurden von bedeutenden Fürsten erkannt und unterstützt, jedoch weil sie sie für sich benutzen wollten. Es war eine Liebhaberei, für die man Geld hingab und die passenden Leute erzog. Erst nach und nach, als aus dem lebendigen Genusse an großen Kunstwerken eine todte Prahlerei und ein Luxus ward, entstanden Akademien, auf denen in bestimmter Weise junge Talente nicht zu freien Künstlern, sondern eher zu Decorateuren erzogen wurden, die der Mode gemäß die Kirchen und unendlichen Schlösser der Fürsten mit weitläufigen Malereien bedeckten, wo dann die Schnelligkeit der Arbeit und ein gewisser Effect der Behandlung die beiden Hauptpunkte waren, auf die es ankam. Legionen heiliger Gestalten sowohl, als mythologischer Figuren sind so in größeren oder kleineren Gruppen entstanden und sehen uns jetzt mit ihren glänzenden und leeren Augen an wenn wir sie an den Wänden und Decken der Säle finden, wo Niemand sie wegnimmt weil Niemanden an ihrem Besitze gelegen ist.

Solche Resultate sind die nothwendigen Folgen, wenn die Staatsgewalt in Dinge hineingezogen wird, die nur in dem freien geheimnißvollen Gefühle bevorzugter Menschen ihr Gesetz

und ihre Regel finden. Ein Künſtler ſchafft etwas, was Niemand kannte ehe er es hinſtellte, er bringt das Neue hervor, er allein weiß die Wege die dahin führen. Wie können ihm da beſtellte Lehrer eine Anleitung geben? Man kann die Mechanik lehren, aber man kann Niemanden lehren, eine neue Erfindung zu machen. Man kann eine Concurrenz ausſchreiben und einen Preis ausſetzen für die Aufſtellung einer neuen Maſchine die beſtimmte Dienſte leiſtet, aber man kann nicht einer Anzahl junger Leute eines Morgens ſagen: Es ſoll heute eine Erfindung für dieſen beſtimmten Zweck gemacht werden; ſetze ſich jetzt Jeder in ein verſchloſſenes Zimmer und ſtrenge ſeinen Geiſt an; wer die beſte Idee hat, der erhält jährlich 700 Thaler drei Jahre lang, und der Staat ſpricht damit die Erwartung aus, er werde in dieſen drei Jahren ſo viel neue Erfindungen machen, um künftig davon leben zu können ohne weitere Staatsunterſtützung. Und nun denke man eine große Anzahl junger Leute, die alle wiſſen, daß die Erlangung eines ſolchen Preiſes möglich ſei, und darauf hin alle ihre Gedanken richten.

Bei der Conſtruction einer Maſchine aber läßt ſich wenigſtens eine ſcharfſinnige Verwerthung gelernter Elemente denken, und es wäre bei einer ſolchen Concurrenz der gewandteſte, geſchickteſte, fleißigſte annähernd zu erkennen; bei einer Kunſtaufgabe jedoch iſt dies anders. Der bloße Zwang, momentan ein Kunſtwerk ſchaffen zu ſollen, wird vielleicht gerade den fähigſten unfähig machen. Das Bewußtſein, wie viel von dem Gelingen dieſer Arbeit abhängig ſei, wird die Befangenheit vermehren. Das Bild, welches das Geſchenk eines erleuchteten Momentes ſein ſollte, wird der troſtloſen Stimmung abgepreßt, in die die Seele durch den angethanen Zwang verſetzt wurde. Schüler können nicht concurriren. Meiſter können es, gelernte,

erprobte Männer können mit ihren Leistungen sich zu überbieten suchen, dies hat Sinn und Erfolg wenn große Männer und große Aufgaben da sind; Anfänger können stets nur in dem geprüft werden was sie gelernt haben. Man sage, derjenige der den besten Act gezeichnet hat, die beste Portraitzeichnung liefert, soll eine Belohnung erhalten; aber nicht, derjenige der unter Verschluß die beste Composition zu Stande bringt, von Staatswegen zum Künstler erklärt und nach Italien geschickt werden.

Deshalb, jede Aussicht auf eine künftige Unterstützung muß den Schülern der Akademie genommen werden. Dagegen erhalten sie Anweisung, wenn sie wollen, das Zeichnen nach der Natur in jeder Richtung gründlich zu lernen. Ornamentik, Anatomie, Perspective werden von den besten Lehrern in der besten Weise gelehrt. Es bleibe den Lernenden überlassen, sich dem zuzuwenden was sie besonders anzieht, was für ihre zukünftige Carrière am geeignetsten ist. Der Lithograph, der Kupferstecher, der Holzschneider, der Decorationsmaler, der technische Künstler finde Gelegenheit, sich in dieser Akademie auf eine Weise zu unterrichten wie nirgends sonst, der Maler erwerbe sich die solideste Grundlage. Kein Schüler aber, der das hier Gebotene gelernt hat, werde dadurch für die gewöhnliche bürgerliche Laufbahn eines höheren Handwerkers unbrauchbar gemacht, Niemand dürfe in Zukunft sagen, er habe auf dieser Schule Ideen eingesogen, durch welche seine gesunde Urtheilskraft auf falsche Gedanken verlockt und in dieser gefährlichen Bahn vorwärts getrieben sei, statt auf das Natürliche und Wahre hingewiesen zu werden. Das Wahre aber ist, daß zur Kunst Genie gehört, und daß es kein Kennzeichen eines zukünftigen Genies giebt. Man kann bei keinem Talente wissen, wie weit sich seine Kraft erstrecken werde. Leute, welche bei achtzehn bis zwanzig Jahren einer

gewaltigen Zukunft entgegenzueilen ſchienen, machen plötzlich Halt und bringen es zu nichts weiter; andere, die albern und unfähig ſcheinen, entwickeln ſich plötzlich. Wie vielen bedeutenden Geiſtern hat man nicht in jeder Weiſe den Weg verbauen wollen, den ſie trotz allen Hinderniſſen dennoch einſchlugen: man glaubte, ſie warnen zu müſſen, weil ihnen alle Befähigung abzugehen ſchien; wie viele andere hat man in jeder Weiſe gefördert, und ſie ſtanden dennoch ſtill, und all das goldene Heu, das man ihnen vorhielt, lockte ſie nicht einen Schritt weiter vorwärts.

Es giebt ein Mittel, die lernende Jugend aus ſich ſelbſt über dieſe Dinge aufzuklären, zugleich das Mittel, diejenigen, welche in der That zu höheren Leiſtungen berufen ſind, mit der letzten Mitgabe zu beſchenken, die ihnen auf ihrer künftigen einſamen Laufbahn förderlich iſt: in Verbindung mit der höheren techniſchen Ausbildung eine allgemeine harmoniſche Bildung des Geiſtes. Das einzige Förderungsmittel ſind wirkliche Kenntniſſe. Wir leben in einer Epoche, wo Jeder, der etwas werden will, und wenn er ſich mit den ſpeciellſten Dingen beſchäftigte, ohne eine allgemeine Bekanntſchaft mit dem, was vor ihm in dieſem Streben verſucht und geleiſtet wurde, wenig ausrichten kann. Ohne Studium der Kriegsgeſchichte iſt kein großer Feldherr denkbar, ohne das der politiſchen kein Staatsmann, ohne Kunſtgeſchichte kein ausgezeichneter Künſtler. Kraft wird vorausgeſetzt, Bildung muß dazu treten. Ein Maler, der die Geſchichte der Malerei und die Werke der großen Maler nicht kennt, kann ein ausgezeichnetes Genie ſein, ein Künſtler, der Alles dies ſehr wohl kennt, trotzdem ein ſchwächlicher Mann, der nichts leiſtet; aber wenn jener dieſe Kenntniß beſäße, er wäre weiter gekommen. Geſchichtliche Belehrung iſt das einzige Präſervativ gegen die unklaren Ideen des Tages. Es giebt

keinen Zweig menſchlicher Thätigkeit, wo der Rückblick auf das bisher Geleiſtete nicht im höchſten Sinne belehrend wäre, für die Kunſt aber iſt er es ſo ſehr, daß er unentbehrlich erſcheint. Zu allen Zeiten hat das Studium der Kunſtgeſchichte in ihren Werken den großen Künſtlern am Herzen gelegen. Es iſt faſt kein bedeutender Maler und Bildhauer und Architekt unter denen, deren Leben Vaſari beſchreibt, von dem nicht geſagt wäre, daß er in ſeiner Jugend Alles was ihm von Werken der Vorzeit nur erreichbar wurde, ſtudirt, gemeſſen und gezeichnet habe. Dieſe Leute ruhten und raſteten nicht. Sie hatten den Inſtinct, daß ohne eine univerſelle Bildung nichts erreichbar iſt. Der Schüler der Akademie muß nicht nur handwerksmäßig unterrichtet, ſondern geiſtig auf die rechte Höhe gehoben werden, damit er in ſich ſelbſt ſpäter einmal ein Gegengewicht gegen das einſeitige Streben findet, in das Jeder hineinkommt, der eine einzige Sache eifrig betreibt. Fehlt die Freiheit des Geiſtes, ſo iſt die größte Begabung in Gefahr, mittelmäßige Früchte zu tragen. Denn nur ein gebildeter Mann kann wiſſen, was ein Kunſtwerk haben und nicht haben muß, um den höchſten Anſprüchen zu genügen, denen, welche wiederum ein gebildeter Geiſt daran ſtellen wird.

Einem gebildeten Manne imponirt nichts als geiſtige Größe. Er bequemt ſich den Verhältniſſen an, aber er unterſcheidet ſtets den Werth, der von innen heraus den Dingen innewohnt, und den, der ihnen von außen anklebt. Den Trieb, ſich nicht einſeitig als Maler, Gelehrter, Bildhauer, Componiſt, ſondern allſeitig als Menſch zu fühlen, finden wir bei allen ausgezeichneten Künſtlernaturen. Michelangelo hat tiefſinnige Gedichte geſchrieben, er wußte ganze Geſänge aus Dante auswendig, er hielt ſich zu den Mitgliedern der Florentiner Gelehrtenakademie. Nicht bei ihm allein vereinigten ſich Architektur, Ma-

kerei, Maſchinenkunde und Sculptur, eben ſo gut bei Rafael, Lionardo da Vinci, Brunelleschi und vielen Anderen. Sie waren das, wozu man im Momente gerade einen Mann brauchte. Lionardo bietet dem Herzoge von Mailand ſeine Dienſte an. Man ſollte meinen, ein ſolcher Mann hätte vor allen Dingen Maler ſein müſſen: er aber rühmte in erſter Linie ſeine Brauchbarkeit als Kriegs- und Brückenbaumeiſter. Die Malerei und Sculptur werden am Ende des Briefes erwähnt, faſt wie Nebenſachen. Wie konnte da Vinci die göttliche, ideale Malerei, in der er ſo groß war, einer gewöhnlichen handwerksmäßigen Thätigkeit nachſetzen? Als wenn das Malen von Bildern eine ſolche Nothwendigkeit geweſen wäre! Dieſe Männer malten wenn man Bilder forderte, bauten wenn man Paläſte, Kirchen oder Feſtungen brauchte, trieben Muſik, Mathematik, ſecirten Leichname, laſen, dichteten und lebten im großen Leben. Erſt ſpäter, als die Künſtler der Mode und dem Geſchmack der Höfe zu dienen anfingen und auf Titel und Penſionen auswaren, fing man an, eine ſo niedrige Anſicht von der Kunſt zu hegen, daß man ſie für eine Fertigkeit hielt, deren Geheimniſſe ſich aufſtöbern und weitergeben ließen. Die beſten Künſtler ſuchten auch da immer noch ihre Unabhängigkeit zu wahren. Gerade der Kunſt- und Litteraturbeſchützer Ludwig XIV. ließ den großen Dichter Corneille und den großen Maler Leſueur verkommen, während ihre geringer begabten Nebenbuhler glänzend bedacht wurden.

Sagt man das jungen Leuten, trägt man ihnen eindringlich vor, wie von Anfang an die Kunſt ihre ſelbſtgewählten, wunderbaren Wege ging, ſo wird ihnen ihre eigene Stellung klarer werden und die Zurückhaltung der Staatsgewalt als ein Act der höchſten Gewiſſenhaftigkeit erſcheinen.

Natürlich müſſen die, welche dieſe Lehren vortragen, aus-

gezeichnete Männer ſein, deren Worte Eindruck machen, die nicht Tag für Tag lange Stunden ihre Vorleſungen halten, ſondern nur einigemale in der Woche, frühmorgens vor den praktiſchen Arbeiten oder Abends wenn ſie vollendet ſind; keine Vorträge zum Nachſchreiben, ſondern zum Nachdenken. Es ſoll ja nicht ſpäter ein Examen angeſtellt werden über dieſe Dinge, der Zuhörer ſoll nur von ihnen ergriffen ſein, und das was er hört, als neu, wichtig und nothwendig kennen lernen. Dieſe Vorträge, gerade weil ſie für ein nicht gelehrtes, jugendliches Publikum ſind, müſſen einen energiſchen Charakter haben, und von den Männern, die berufen werden um ſie zu halten, hängt viel ab. Es müſſen thatſächliche Nachrichten über den Bildungsgang früherer Künſtler, über die Entſtehung, die Schickſale, den momentanen Aufenthaltsort und den Zuſtand ihrer Werke gegeben, es muß geſagt werden, mit welchen Entbehrungen, allgemeinen Irrthümern, eigenen Täuſchungen und Quälereien aller Art gerade die größten Männer zu kämpfen hatten. Wie langſam ſie ſich emporarbeiteten, wie ihr unermüdlicher Fleiß das Einzige war, was ſie tröſtete, beſtärkte und vorwärtsbrachte —: denen, die das von beredten Lippen vorgetragen hören, wird allmählich ein Licht aufgehen über ſich ſelbſt. Die jungen Männer werden ſich in der Stille fragen, ob ſie ſolchen Anſtrengungen gewachſen, ſolcher Ausdauer fähig ſeien, und mancher, der vielleicht von verworrener Eitelkeit weiter getrieben, ſpäter als Maler verdorben wäre, wählt in ſelbſt erkennender Beſcheidenheit ein ehrendes Handwerk, bei dem er weder zu hungern noch zu betteln braucht. Wird neben der Geſchichte der Kunſt und der Künſtler zugleich die Geſchichte der höheren Handwerke vorgetragen, wozu in den hieſigen Sammlungen die ausgezeichnetſten Hülfsmittel daliegen, ſo ſteigt in den Augen des Unterrichteten das Handwerk ſelbſt immer

höher, und die Einsicht greift um sich, wie ein künstlerisches Talent, das zu genialer Production dennoch zu schwach ist, im Bereiche des Handwerks die ehrenvollste Stellung finde. Dieses vernünftige Zurücktreten war ein Zeichen des freien praktischen Sinnes im Zeitalter der Reformation und der damaligen Kunstwirthschaft. Der Unterschied zwischen Künstler und Handwerker existirte kaum. Alle Künstler waren Handwerker, viele Handwerker zugleich Künstler. Auch jetzt leitet ein allgemeines Gefühl uns wieder zu der Ansicht hin, daß es bei allen Zweigen der Thätigkeit nicht so sehr darauf ankomme, was ein Mann betreibe, sondern wie er das betreibe, dem er seine Kräfte gewidmet hat. Dies muß den Schülern eingeprägt werden, und zwar so, daß sie die inneren Gründe empfinden, auf denen das Raisonnement beruht. Nicht wie Schüler im Gymnasium, sondern wie Studenten auf der Universität werden sie in diese Anschauungen eingeführt.

Ist die Kenntniß der Kunstgeschichte in ihrer Nothwendigkeit hiermit dargelegt, so schließe sich daran der Hinweis auf die Unentbehrlichkeit einer Belehrung über die politische Geschichte. Diese ist ein nothwendiger Bestandtheil der heutigen Bildung. Ihre Kenntniß allein kann deutlich machen, wo der Unterschied zwischen der Auffassung des Genres und der Historienmalerei liege. Die zukünftigen Künstler müssen nicht blos wissen, in welches Jahrhundert sie die Werke und die Schöpfer derselben einzurangiren haben, sondern auch welcher Geist diese verschiedenen Epochen erfüllte, welche Gedanken während ihrer Dauer die Schicksale der Völker gestalteten.

Kein einigermaßen heller Kopf entrinnt heute dem Reize der Geschichte. Der Staat darf sich eine solche Gelegenheit nicht entgehen lassen, fördernd einzuwirken. Die daraus entspringende geistige Bildung sichert ihm einen Zuwachs einsich-

tiger Leute, die einst mit deutlicherem Bewußtsein ihre Stellung, sei es nun als höherer Handwerker oder als Künstler, begreifen werden; die unklaren Ideen des Verkanntseins, Zurückgesetztwerdens, des genialen Treibens, des Künstlerstolzes und wie alle die Aeußerungen armer, verbildeter Geister sich nun benennen mögen, verschwinden dann von selbst. Die jungen Leute lernen zu rechter Zeit, was sie vom Leben zu erwarten haben, man verwöhnt sie nicht anfangs auf unverantwortliche Weise, um ihnen später, wenn es zu spät ist, mit der crassen Wahrheit nur Kränkung und ungerechte Vorwürfe zuzufügen, die dann doch keinen Umschwung mehr zu bewirken im Stande sind. —

Es ist die Frage, ob mit diesen Einrichtungen für technische und geistige Ausbildung die Thätigkeit des Staates zum Besten künftiger Künstler erschöpft sei.

Es ist keine Frage, daß, wenn ein junger Mann diese beiden Cursus durchgemacht hat, die Hauptschwierigkeit erst beginne. Das Lehrbare zu lernen war das Geringste; das aber zu gewinnen was nur Erfahrung lehrt, diese unendliche Arbeit nimmt jetzt ihren Anfang. Wer ohne Lehrer sich weiterhelfen sollte wäre übel daran.

Gerade in dem Momente wo der Künstler seine ersten selbständigen Versuche macht, fängt der Rath eines Meisters und die Beobachtung seiner Art die Dinge anzugreifen, für ihn an, entscheidende Wichtigkeit zu erhalten. Wer sich jetzt selbst überlassen bliebe, um allein vorwärts zu kommen, würde im besten Falle zeitraubende Umwege machen. Es beginnt die Schülerschaft im höheren Sinne, wie ein junger Gelehrter, nachdem er die Universität hinter sich hat, der Schüler einer bedeutenden Kraft wird, der er selbständig nacharbeitend sich anschließt. Ebenso der Künstler. Rafaels erste Bilder sehen beinahe wie

Copien Perugino's aus. Man gab ehedem die jungen Leute bei einem erprobten Maler in die Lehre. Sie halfen früh an der Arbeit, sie machten eine handwerksmäßige Laufbahn durch und lernten allmählig auf eigenen Füßen stehen, bis sie sich ablösten und nach eigenem Gutdünken weiter studirten.

In der Bildhauerei pflegt es auch jetzt noch so gehalten zu werden. Der Lehrling wird in ein Atelier aufgenommen. Er lernt die Werkzeuge gebrauchen und hilft bei der Arbeit. In der Malerei ist dies leider anders. Böten sich nicht so selten große Wände dar, die zu bemalen sind, so würde hier dieselbe Schülerschaft eintreten. Sie thut dies auch, sobald derartige Aufträge den Meister nöthigen, sich nach Hülfe umzusehen. Allein das Gros unserer Künstler besteht in Genre- und Landschaftsmalern, dazu die Portraitmaler, alle drei können sich nicht helfen lassen. Sie können höchstens das Unterweisen in ihrer Kunst als einen besonderen Nebenzweig ihrer Beschäftigung ansehen und Schüler annehmen, deren Arbeiten sie beurtheilen oder die ihnen bei der eigenen Arbeit zusehen.

Will der Staat seine Vorsorge so weit ausdehnen, daß der angehende Künstler gute Meister finde, die ihn belehren wie er mit Farben umzugehen habe, und deren Art zu arbeiten ihm als anfängliches Muster diene, so setze man die tüchtigsten Maler und Bildhauer mit der Akademie in Verbindung, gebe ihnen eine ehrenvolle Stellung als Anerkennung ihrer Leistungen (eine schöne Art, bedeutende Künstler vor den Sorgen des Alters zu bewahren) und lege ihnen dafür die Verpflichtung auf, den ehemaligen Schülern der Akademie welche Maler und Bildhauer werden wollen, ihren besonderen guten Rath zu ertheilen. In welcher Weise dies geschieht, bleibt doch immer den Umständen überlassen. Es wird auf die beiderseitigen Persönlichkeiten ankommen. Jedenfalls, wenn einem jungen Maler

dieſer Unterricht und zugleich der Gebrauch des Muſeums zu Gebote ſteht, wird er mehr lernen, als wenn er in's Blaue hinein nach Rom geht, wo er, ſeinem eigenen Gutdünken überlaſſen, ſtatt die großen Meiſter zu ſtudiren, in ein planloſes Skizziren zu verfallen Gefahr läuft, deſſen Reſultat jene italieniſchen Genrebilder ſind, an denen man auf ſo vielen Ausſtellungen mit Gleichgültigkeit oder Bedauern vorübergeht. Dieſe frühen Reiſen nach Italien, eine alte Tradition aus Zeiten wo in Rom noch eine gewiſſe Hoheit der Kunſtideen gepflegt wurde, von der heute keine Spur mehr vorhanden iſt, gehören in das Reich des Unbegreiflichen. Man laſſe den Künſtler erſt in Deutſchland etwas werden, ehe er ſich auf die Reiſe begiebt. Nichts kann beglückender ſein als ein Aufenthalt in Rom, aber man muß die Schätze zu würdigen verſtehen und aufzuſuchen wiſſen die es einſchließt. Beſteht man darauf, daß eine ſolche Reiſe die Prämie für ausgezeichnete künſtleriſche Leiſtungen ſei, ſo laſſe man den ankommenden Künſtler dort einen Ort finden wo er ſich heimiſch fühlt, wie die franzöſiſchen Eleven in ihrer Akademie auf dem Monte Pincio, laſſe ihn mit Männern zuſammentreffen, die er fragen kann und von denen er in einer Weiſe Auskunft erhält, welche der Größe aller der Monumente würdig iſt, in deren Mitte er ſich verſetzt ſieht. Will man in Wahrheit für die ehemaligen Schüler der Akademie in Berlin etwas thun, ſo beſchaffe man in Rom ein Haus, wo ſie freie Wohnung und ein Atelier finden. Die Reiſe laſſe man Jeden auf eigene Gefahr unternehmen, iſt er aber ſo weit gekommen, dann gebe man ihm eine Heimath, und wenn man die Anſtalt noch mehr vervollkommnen will, ſetze man einen Director an die Spitze derſelben, der künſtleriſch und wiſſenſchaftlich gebildet die Kunſtſchätze erklärt, zugänglich macht und die nöthigen Bücher mittheilt. Denn nirgends iſt die Unterweiſung in der

Kunſtgeſchichte ſo nothwendig als in Rom, wo die Reſte von mehr als zwanzig Jahrhunderten durcheinander zu Tage ſtehen. Durch dieſe Einrichtung wird man manchem älteren Künſtler die Reiſe erleichtern, jüngeren gewährt man eine richtige Unterſtützung ohne ihnen die Selbſtändigkeit zu nehmen.

Der Eindruck welchen Rom auf den Beſucher macht, iſt ſogroß, daß er faſt immer eine geiſtige Umwälzung in der Seele deſſen hervorbringt, der überhaupt geiſtiger Revolutionen fähig iſt. Rom wirkt ſo erregend und ſo beruhigend zugleich, ein ſo unauslöſchliches Gefühl der Größe empfängt man in dieſer Stadt, daß der Ausdruck „die ewige Stadt" nicht mehr ein leerer Beiname, ſondern eine wunderbare Formel wird, deren Sinn ein unergründliches Geheimniß bleibt. Man kann nicht ſagen, woher dies entzückende Heimathsgefühl entſteht das uns dort beſchleicht: wer einmal in Rom war, wird nie daran verzweifeln, einmal in ſeinem Leben wieder dahin zurückzukehren.

Wie ſollte man nicht wünſchen, daß diejenigen, auf die ein ſo großer Eindruck ausgeübt werden ſoll, ihn im Zuſtand einer geiſtigen Reife empfangen, die ſie ſeiner würdig macht. Die Vorleſungen der Akademie müſſen im Allgemeinen darauf vorbereiten, die Lehrer aber ganz beſonders im Stande ſein, den jungen Künſtlern welche Rom beſuchen wollen, die nöthigen Vorkenntniſſe zu dieſer Reiſe zu geben; denn darauf kommt es an: außerhalb der Akademie mag der Schüler bei einem Genre- oder Landſchaftsmaler arbeiten, in der Akademie wird auf dieſe einzelnen Kunſtzweige keine Rückſicht genommen. Es wird da über die Kunſt im höchſten Sinne geſprochen, und ſo auch von Rom als von der Mutter Raf.el's und Michelangelo's, nicht von dem Rom, wo am ſpaniſchen Platze die Modelle in ihren falſchen Nationalcoſtümen herumſtehen und auf

die Maler warten, die sie für ihre Genrebilder stundenweise zu miethen kommen.

Wenn heute von der Kunst gesprochen wird, glauben viele, es ließe sich capituliren. Es gäbe doch auch eine Kunst, die ohne Begeisterung und in gelernter Fertigkeit ausgeübt würde und, weil sie ihren Mann ernährt, ihr gutes Recht hätte zu existiren. Man verstehe Begeisterung nicht falsch. Es kann etwas sehr Kleines, ein Stückchen Landschaft, eine Blume, ein kleines Genrestück mit Begeisterung, d. h. mit Liebe und Entzücken am Gegenstand gemalt sein. Aber wo die fehlen, wo Speculation auf die Mode und den Geschmack des Publikums Bilder hervorbringen, da ist ein Kunstwerk unmöglich. Nur das Werk kann entzücken und befriedigen, das den Meister selbst entzückte und befriedigte. Darin liegt das Belehrende der alten Kunst, selbst der des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts noch, daß ihre Werke die Lust oder das Behagen umschwebt, mit dem sie geschaffen worden sind. Bei einer Landschaft Claude Lorrains ist einem zu Muthe, als sei es unmöglich daß der Künstler den Genuß, solche Blicke in die Weite mit solcher Luft und solcher Sonne zu malen, nicht jedem anderen Genusse vorgezogen haben müßte. Diese Empfindung hat man aber nicht allein bei den Werken hervorragender Künstler, man hat sie oft bei geringen handwerksmäßigen Arbeiten, die mit einer Sorgfalt ausgeführt sind, als hätte sie der Meister nur ungern aus den Händen gegeben. Wie viele Miniaturen giebt es, von deren Künstlern nichts übrig ist als der Name, oder der nicht einmal, und die so vollendete Kunstwerke sind im höchsten Sinne, daß die Arbeit den Mann beglückt und schön in sich selbst gemacht haben muß. Man kann diese stille Zufriedenheit im eigenen Schaffen Niemanden verleihen. Ich bilde mir nicht ein, es sei möglich, eine Schaar junger Leute

mit dieſem Geiſte zu erfüllen. Aber es muß davon mit Würde geſprochen werden, damit diejenigen wenigſtens, die die ächte Anlage beſitzen, in ihr beſtärkt und andere vielleicht auf die richtigen Wege geleitet werden. Worte vermögen nichts, Worte vermögen Alles. Ich weiß, daß wenn ſich gereifte Leute an ihre Jugend erinnern, nichts ſo glänzend in ihnen lebendig blieb als der Umgang mit Lehrern, deren Worte und deren Geiſt ſie bewahrten. Deshalb treffe man eine gute Wahl und gebe den Männern eine freie, würdige Stellung, damit ihr lebendiges, unbekümmertes Gefühl in die Herzen derer einfließe, denen ſie ſo nützlich ſein können.

Augenblickliche handgreifliche Erfolge dieſer neuen Akademie werden diejenigen nicht erwarten, welche aus Erfahrung wiſſen, daß der Segen naturgemäßer Einrichtungen nicht in plötzlichen Reſultaten beſteht, ſondern in einer zuerſt faſt unmerklichen, dafür aber deſto tieferen Einwirkung auf die Entwickelung der Jugend. Das Gute, Einfache, Vernünftige giebt kein Programm mit glänzenden Verheißungen, es verſpricht nur, den Umſtänden nach zu leiſten was möglich iſt. Wollte z. B. ein günſtiges Geſchick über unſerer erſten hieſigen Bühne zu walten beginnen und ihren principloſen Anſtrengungen diejenige feſte Richtung geben, die eine ſolche Anſtalt mit ſolchen Hülfsmitteln ihrer Idee nach haben muß, ſo würde vielleicht zuerſt ſogar ein Rückſchritt ſichtbar zu werden ſcheinen. Das heutige Publikum würde die verſtändige Sorgfalt, mit der nun die Stücke einſtudirt und die Intentionen ihrer Dichter zur Darſtellung gebracht würden, großentheils weder verſtehen noch goutiren, das neue Publikum, das ſie verſtände, würde, durch lange Täuſchungen mißtrauiſch gemacht, zuerſt ſich einzufinden zögern. Allmählig aber bräche die Sache ſiegreich durch. Dieſe Vorſtellungen würden als etwas Höheres angeſehen werden,

nicht als die bloße Ausfüllung eines Abends. Die Sorge für die hier gebotenen Leistungen würde bessere Schauspieler erziehen, Alles langsam aber sicher, und so von Berlin aus ganz unmerklich jener Einfluß auf die anderen Bühnen ausgehen, den man überall so sehnlich herbeiwünscht, ohne jetzt nur zu wissen, wie und woher er kommen solle. In derselben Weise üben die Symphonie-Concerte der Königlichen Capelle einen reinigenden, erhöhenden Einfluß auf alle übrigen musikalischen Leistungen aus; man macht an diese Aufführungen die allerhöchsten Ansprüche, und die Musiker und das Publikum, die hier das Gute leisten und das Gute empfangen, gewöhnen sich, bei allem Anderen denselben Maßstab anzulegen.

So wird auch die neue Akademie der Künste wirken. Der wissenschaftliche höhere Sinn, in welchem auf ihr gelehrt wird, läutert allmählig die Intentionen und den Geschmack der Künstler. Die Wahrheit, daß die Zeichenkunst Grundlage aller Kunst sein müsse, wird mit der praktischen Energie, mit der sie durchgeführt wird, einen wunderbaren Einfluß haben. Nur bei einer vollendeten Sicherheit der Hand ist ein richtiger Ausdruck der Ideen möglich. Ein Gang durch eine Ausstellung neuerer Werke zeigt, wie sehr dieses erste Erforderniß der Kunst heutzutage vernachlässigt wird. Hier *kann* etwas gelehrt werden. Dies ist der Punkt, wo der Staat wirklich im Stande ist, den Schülern eine Tüchtigkeit zu verschaffen, die ihnen unter allen Umständen den größten Nutzen gewährt, hierdurch, sowie durch das Studium der Anatomie, der Kunstgeschichte und der politischen Geschichte, mit lebendiger Erklärung der in Museen und Sammlungen aufgeschichteten Kunstwerke, wird dem Unheil entgegengearbeitet, das sich in unseren Tagen überall zeigt wo die Kunstverhältnisse eines Landes näher betrachtet werden. Ich erinnere an die Rede, welche der französische Staats-

miniſter bei Gelegenheit der Preisaustheilung in der Schule der ſchönen Künſte zu Paris gehalten hat. „Jeder iſolirt ſich bei ſeiner Arbeit“, heißt es darin, „ſucht die praktiſche Geſchicklichkeit zu erwerben und vernachläſſigt darüber den Gedanken. Dies raubt den Kunſtwerken unſerer Zeit ihre harmoniſche Zuſammenwirkung. Ich fordere Sie auf, mehr allgemeine Studien zu betreiben und ſich nicht bloß um das Zunächſtliegende zu bekümmern.“ Dieſe Ausſprüche, wie die ganze Rede iſt eine ſachgemäße Anerkennung der Lage der Dinge. Warum geht der Miniſter Fould nicht einen Schritt weiter und erkennt, daß die auf öffentliche Eitelkeitsbefriedigung hinauslaufende Einmiſchung des Staates in das Schickſal junger Leute, die erſt Künſtler werden wollen oder ſollen, der Grund des Uebels ſei? „Ich wünſche“, ſagt er, „daß ein guter Baumeiſter die Werke der Malerei und Sculptur, welche ſein Gebäude zieren ſollen, wenn auch nicht ſelbſt ſchaffen, ſo doch mit tiefer Einſicht beurtheilen könne, daß Bildhauer und Maler in die Geſetze der Architektur eingeweiht wären, um die Wirkung ihrer Werke an dem Platze, für den ſie beſtimmt ſind, beurtheilen zu können. Es iſt in der Kunſt anders, als in der Induſtrie, wo die Theilung der Arbeit Wunder thut. In der Kunſt folgt die Vollendung des Ganzen nicht nothwendig aus der Vollendung der einzelnen Theile; ein Kunſtwerk iſt lebendig, das Gefühl dieſes ihm innewohnenden Lebens erweckt die Begeiſterung und macht ſich in geheimnißvoller Weiſe ſchöpferiſch geltend.“ So fährt er fort, lauter goldene Regeln, aber dergleichen ſollte man jungen Leuten nicht in faſt vorwurfsvollem Tone zu ſagen haben, wenn deren Erziehung vollendet, und, wie der Miniſter ſelbſt eingeſteht, in einer Weiſe vollendet iſt, daß ſolche gute Lehren ihnen als unerreichte fromme Wünſche mit auf den Weg gegeben werden müſſen, ſondern die Erziehung in der vom Staate

geleiteten Anstalt sollte von Anfang an, abgesehen von der späteren Specialität des Künstlers, eine allgemeine Bildung der Hand, des Auges und des Geistes zu verleihen suchen.

Das Andere findet sich leicht, sobald in dieser Beziehung eine verläßliche Grundlage da ist; alles spätere Ermahnen und Nachhelfen ist fruchtlos ohne sie. Durch sie allein werden gesunde Ideen über die eigene Zukunft und die Stellung des Staates und des Publikums zur Kunst möglich. Das alte Princip geistiger Bevormundung im Wissen und Glauben und in der Stellung des Bürgers zur Regierung ist einer lebendigeren Lehre gewichen, nach welcher der freie Wille und die eigene Erkenntniß diejenigen Mächte sind, durch die das Schicksal der Menschen bestimmt wird. Einen jungen Mann auch beim größten anscheinenden Talente in eine Staatsanstalt zu bringen, die aus ihm einen Künstler zu machen unternimmt, ist ein ebenso großes Unrecht, als wenn man ihn in ein geistliches Seminar stecken wollte. Während doch erst ein gereifteres Alter und die freiste Selbstbestimmung den Ausschlag geben können, ob eine solche Laufbahn möglich sei.

Sagen wir also, daß der Staat auf diese Wahl keinen Einfluß haben darf. Daß jedoch der Director der Akademie ein Mann von Erfahrung sein müsse, der für ungewöhnlich begabte Schüler einen richtigen Blick besitzt, wird deshalb dennoch zu einer Nothwendigkeit. Diese Eigenschaft des Mannes, der an der Spitze des Institutes steht, ist vielleicht sogar nothwendiger als die, daß er selbst ein Künstler oder ein berühmter Künstler sei. Freilich standen die Caracci, Murillo und Andere als eingreifende Directoren von Kunstschulen da. Doch hier ist immer wieder zu bedenken, daß diese Meister selbst in ihrer Art zu arbeiten das Vorbild für die von ihnen geleiteten Kunstbestrebungen abgaben, daß es auf ihre Persönlichkeit da-

firte Unternehmungen waren, daß ſie ohne Controle und ohne Verpflichtung ihren Einfluß auf eine Schaar von Schülern geltend machten, und daß der Staat, ſelbſt wenn er die Meiſter in ihrer Wirkſamkeit unterſtützte, die Kunſtſchulen als Privateinrichtungen anſah.

Wäre dies aber ſogar geſchehen in jenen Zeiten, wo die Kunſt noch in Blüthe ſtand (wie es in der That im 18ten Jahrhundert geſchah, wo die Kunſt gegen die vergangenen Tage ſo tief herabkam und für Akademien von Staatswegen am meiſten gethan wurde): damals hätte eine ſolche Bevorzugung nicht die Conſequenzen gehabt, welche heute aus ihr fließen würden.

Unter Ludwig XIV. war die Akademie der Künſte zugleich Staatseinrichtung und Privatinſtitut des Königs. Man verfuhr nach Gutdünken, und was man that, unterlag weder einer Controle des Volkes, noch der des Publikums. Und ſo war es überall. In Frankreich würde es auch heute vielleicht möglich ſein, Summen für Zwecke, welche das Staatsoberhaupt bezeichnete, ohne Weiteres als nothwendige Ausgaben auf das Budget zu bringen. Aber ſelbſt dort würde man ſich hüten, Bevorzugungen eintreten zu laſſen, die da, wohin ſie ſich nicht erſtreckten, als Vernachläſſigungen erſchienen. Es liegt in der Stimmung unſerer Zeit, eine ſcharfe Linie zu ziehen zwiſchen dem, was Angelegenheit der Regierung und Sache der Privatthätigkeit ſein müſſe, und bei jedem Schritte der Staatsgewalt zum Vortheil des Einen auf das genaueſte zu überlegen, ob damit nicht der Nachtheil des Anderen verknüpft ſei. Uns erſcheint es natürlich, daß alles Große vom Staate in die Hand genommen werde, jede bedeutende Unternehmung und Anregung von ihm ausgehe, daß er für die Aufführung von Gebäuden ſorge, für deren Ausſchmückung durch Gemälde und Statuen, ſowie für den Ankauf von Kunſtwerken, die in den Staatsſammlungen

ihren Platz finden. Aber man kann zu weit gehen. Wir ſehen eine Methode der Kunſtbeſchützung im ausgedehnteſten Maße in Paris angewandt, wo man baut, um zu bauen, Gemälde u. ſ. w. beſtellt, nur um zu beſtellen, wie man vielleicht Krieg führen würde, um den Soldaten zu thun zu geben. In England wäre eine ſolche, auf falſche Rechnungen gebaute künſtlich geſchaffene Thätigkeit unmöglich, und ihre Reſultate müſſen heute dieſelben ſein, wie damals, als der erſte Napoleon aus Staatsrückſichten eine Literatur und Kunſt zu ſchaffen ſuchte und trotz Geld und gutem Willen nichts erreichen konnte.

Es erhebt ſich ein gewichtiges Bedenken. Will der Staat die Maler und Bildhauer ſo bevorzugen, auf der Stelle hätten die dramatiſchen Dichter, vom Tragödienſchreiber bis zum Verfertiger kleiner Poſſen, die Schauſpieler, die Muſiker, vom Operncomponiſten bis zum Tanzarrangeur, alle Virtuoſen, alle Clavierſpieler, lyriſchen Dichter, Romanſchreiber, Novellenſchreiber, kurz was ſich außer Malern und Bildhauern den Namen Künſtler beilegt, das Recht auf eine ähnliche Gunſt der Regierung. Würde ſie gewährt, ſo wäre vielleicht für den Moment manchem ein großer Dienſt geleiſtet, allein nach kurzer Zeit würde die Zahl der Künſtler in ſolchem Grade anſchwellen, daß ganz ungeheure Summen nothwendig erſchienen. Das Ende dieſer Dinge ließe ſich im Voraus leicht beſtimmen.

Dieſelbe Freigebigkeit, welche als lebendige Eigenſchaft eines Fürſten ſo ruhmvoll iſt, würde, zur kalten politiſchen Maxime erhoben, die entgegengeſetzten Reſultate haben. Gute Dramen, gute Novellen, gute Romane, gute Gedichte, gute Opern und Oratorien haben denſelben Werth wie gute Bilder; jedoch dafür zu ſorgen, daß dieſe Werke der Kunſt zur Entſtehung kommen, iſt nicht Sache des Staates, ſondern des Publikums, das in ſich ſelbſt die Aufforderung fühlen muß, durch Privat-

thätigkeit und mit Vereinen aller Art die ihm vortrefflich erscheinenden Richtungen geistigen Schaffens zu unterstützen. Jeder reiche Mann, der sich dafür interessirt, kann sein Geld für Künstler und für Bilder ausgeben, der Staat aber trägt nur Sorge für das absolut Nothwendige. Er sorgt hierfür in so vortrefflicher Weise, daß sein Verfahren als mustergültig dasteht. Geht er einen Schritt weiter, theilt er in großem Maßstabe Geschenke und Belohnungen aus, so ist dies kein Fortschritt mehr in einer folgerichtigen Entwickelung, sondern ein Schritt rückwärts, gerade wieder dem Systeme entgegen, das man bei uns und in ganz Europa entweder verlassen hat oder zu verlassen bestrebt ist.

Empfänden wir als Nation den Drang nach dem Besitze von Kunstwerken, wie die Griechen ihn empfanden, hätten wir im Lande einen einzigen gemeinsamen Cultus, welcher ohne die äußerlichen Bildnisse angebeteter und verehrter Persönlichkeiten nicht bestehen könnte, wie dies zu den Zeiten der italienischen Kunstblüthe der Fall war, so könnte vielleicht die Erziehung der Künstler zur Staatsangelegenheit werden, obgleich sie es weder in Griechenland noch in Italien gewesen ist. Allein die heutige Kunst, die in der freien Phantasie der Künstler lebt und dieser Willkür bedarf um lebendige Früchte zu tragen, die nur in der geistigen Befriedigung derer, welche sie ausüben, und im Genusse derer, welche die Kunstwerke erwerben, ihre Existenz findet, diese Kunst kann unmöglich für den Staat zum Gegenstande der Vorliebe hingestellt werden, so wenig als sogar die Dichtkunst, welche doch von allen Künsten am höchsten steht.

Treten Künstler (Dichter, Maler, Bildhauer, — oder welcher Stoff nun immer zum Träger ihrer Ideen auserkoren wurde) in einem Lande auf, ist die Kraft derselben so umfassend und tief, daß ihre Schöpfungen zu einem Theile des allgemeinen geistigen Reichthums werden, dann bietet die Stellung

welche ſolche Männer einnehmen, keinen Maßſtab für die Behandlung weniger begabter Naturen. Weder ihr hoher Rang (wenn er ihnen eingeräumt wird) noch ihre Verlaſſenheit (wenn ihnen dieſe zu Theil wird) giebt für andere ein Präjudiz ab. Solche Geiſter haben ihre eigenen unberechenbaren Schickſale. Meiſtentheils iſt es großen Dichtern und Künſtlern elend genug ergangen. Daran iſt jedoch weder die Bosheit der Menſchen noch die fehlerhafte Einrichtung des Staatsorganismus Schuld geweſen. Der Grund liegt darin, daß ſolche Männer dem praktiſchen Leben des Tages wirklich nichts bieten können, ſondern als allgemein wirkende große Mächte daſtehen. Während ſie, an die Jahrhunderte denkend, den Tag vergeſſen, rächt ſich der Tag und verweigert ihnen das, was er denen ſo reichlich gewährt, welche ohne Gedanken an nachher und vorher der Gegenwart mit allen Kräften zu dienen beſtrebt ſind.

Nehmen Männer den Thron des Landes ein, welche die höhere Nützlichkeit dieſer Geiſter empfinden und den Ruhm im Voraus fühlen, den ſie einſt auf ihre Zeit ausgießen werden, ſo ziehen ſie dieſe Träger der höchſten Gedanken auch äußerlich zu der Höhe empor, die ihnen zukommt. Treffen in ſolcher Weiſe Fürſten und Künſtler zuſammen, dann entſtehen große Aufgaben, große Werke, große Belohnungen. Es war der perſönliche Wille Karl Auguſt's, als einer großartigen Natur, nicht aber ſeine Gewiſſenhaftigkeit als Landesherrn, welche Weimar mit ſo viel dichteriſchem Glanze geſchmückt hat. Dieſe Neigung hätte ſich mit demſelben Rechte auf Malerei, Muſik oder Gelehrſamkeit werfen können. Ja hätte er ſich um dieſes Alles wenig gekümmert, er wäre ganz derſelbe geliebte und charakterfeſte Regent geweſen; nur daß ihn dann die Nachwelt nicht mit den Männern zugleich genannt hätte, von deren Namen der ſeinige unzertrennlich bleibt.

Ueberall, wo etwas Großes in der Kunst geschah, handelte es sich um freiwilligen Antheil von beiden Seiten; das Gefühl des Fürsten für das Große, und der Wunsch der Künstler, diesem Gefühle Genüge zu leisten, begegneten sich, und jedesmal war dieses Zusammentreffen so wunderbarer Art, daß sich für etwanige folgende Fälle keine praktischen Regeln daraus ableiten lassen.

Unsere Kunst, nicht allein die bildende, sondern im umfassendsten Sinne gesprochen: die Kunst hat sich losgelöst von den alten Ueberlieferungen, welche drei Jahrhunderte lang in organischer Aufeinanderfolge vorliegen. Das Persönliche, der Gedanke ist wieder so mächtig geworden, daß die alten Formen plötzlich verlassen wurden. Umhertastend im Ungewissen, sucht Jeder für sich einen Ausdruck seiner Ideen zu finden. Nirgends aber ist bis jetzt eine dieser neuen Formen so mächtig erschienen, daß man sich mit Bewußtsein an sie anlehnen und eine Zukunft auf sie stützen könnte. Nur der Instinkt leitet den Einzelnen dahin oder dorthin. Wer etwas gefunden zu haben glaubt, mag Gleichgesinnte heranzuziehen versuchen, aber keine dieser Richtungen scheint mir stark genug, um als die Keimträgerin einer neuen Entwickelung bezeichnet werden zu können.

Es hieße an sich und dem Vaterlande verzweifeln, wenn man die Hoffnung aufgeben wollte, daß aus dem momentanen Chaos eine höhere Kunst hervorgehen werde, höher, als die, welche uns bisher bekannt war. Ich glaube an eine Blüthe der Nation in jeder Beziehung, die, einstmals mit früheren Zuständen verglichen, Alles was bis auf unsere Zeiten geschah und gethan ward, nur als eine Vorstufe erscheinen läßt. Für die klareren, großartigeren Ideen, die dann herrschen werden, wird es auch eines großartigen idealen Ausdruckes bedürfen, und die Kunst wird dann wieder als eine Nothwendigkeit

und als das schönste Denkmal des geistigen Lebens eintreten und Niemand mehr um ihre Entwickelung in Sorgen sein, weder die Künstler, die dann vom Volke begehrt und beneidet sind, noch die Regierung, welche dann mit ihren Aufträgen den Anderen zuvorzukommen suchen wird.

Die von mir vorgeschlagenen Einrichtungen fasse ich in folgende Sätze zusammen:

Eine Akademie der Künste mit zwei Stufen der Belehrung.

Die erste eine Zeichenschule mit nebenherlaufender Schulbildung.

Der Unterricht ist gratis und entspricht dem Unterrichte der Gymnasien.

Die zweite eine Schule, wo das freie Handzeichnen die Grundlage der technischen Bildung, Vorlesungen die Grundlage der geistigen Ausbildung sind.

Diese beiden Theile, der technische wie der geistige, werden mit gleicher Wichtigkeit behandelt.

Der Unterricht ist hier nicht gratis und entspricht den auf der Universität getriebenen Studien.

Kunst wird als überhaupt nicht lehrbar auf der Akademie nicht gelehrt, sondern nur das dargeboten, was ein Künstler lernen kann bevor er diesen Namen trägt.

Dies wird so gründlich gelehrt wie in keiner anderen Anstalt.

Für diejenigen welche sich aus freiem Entschlusse zu

Künſtlern beſtimmen, iſt Gelegenheit da, ſich in den Ateliers bedeutender Meiſter Rath und Belehrung zu holen.

In Rom wird ein Haus eingerichtet, wo ehemalige Schüler der Akademie freie (oder billige) Wohnung, ein Atelier und eine Bibliothek finden.

Berlin und Peter von Cornelius.

Ich drängte mich mit der großen Menge des Publikums durch die Säle der beiden Museen, deren eines so eben erst für alle Welt geöffnet wurde. Das ältere, die Gemäldegallerie und das Antikenkabinet enthaltend, gewinnt dadurch für Viele erneuten Reiz, denn den der Neuheit hatte es für sein Theil längst eingebüßt. Kein deutsches Museum vielleicht ist in so hohem Grade wie dieses zum Studium der Kunst geeignet. Beide Gebäude vereint, die Originale hier, die Copien dort, bilden gleichsam eine Kunstburg, die für den welcher sie geistig erobert hat, ungeheure Schätze in sich schließt, unerschöpfliche sagt man besser, denn mit der Betrachtung dieser Werke kann niemals abgeschlossen werden.

In einer Stunde läßt der, welcher hier bekannt ist, die Entwicklung der gesammten bildenden Künste vor seinen Augen vorübergleiten; was zwei Jahrtausende arbeiteten, von den Anfängen Egyptens bis zu den Arbeiten der kaum verflossenen Epoche, steht vereinigt zusammen und erzählt von den Tagen seiner Entstehung.

Wie verstümmelt und elend zerschlagen liegen die herrlichen Gestalten, einst thronende Bewohner der atheniſchen Akropolis, nun als erbarmungswürdige Klumpen vor uns! Wie kalt und unlebendig erscheinen andere mit den restaurirten Nasen, Lippen, Armen, Beinen, Händen und Füßen, die an den alten ächten Torsos kleben. Man erkennt sie an der glatten, gefühlloseren

Arbeit. Wie unzählige von den Brüdern und Schweſtern dieſer Götter und Helden wurden völlig zerſtört oder ſtecken unter dem Schutte verſteckt oder im Schlamme der Flüſſe verſunken als unbekannte Kleinodien! Und heute brauchten nur der Vatican, das Kapitol, das brittiſche Muſeum, die Münchener Glyptothek, das Louvre und wenige andere Invalidenhäuſer für die Kunſt des Alterthums durch Brand etwa vernichtet zu werden, und es wären mit Einem Schlage dann auch dieſe mühſam geſammelten Reſte wieder hinweggeſchwunden. Abbildungen und Gipsabgüſſe würden der Zeit nicht lange trotzen, und es blieben endlich nur die Namen der Künſtler, wunderbare geiſtige Hieroglyphen, deren Inhalt niemand mehr verſtände und die dennoch wie mächtige Zauberformeln wirkten. Wir haben heute kaum ein Stück Arbeit, das wir mit Sicherheit für eine eigenhändige Arbeit des Phidias erklären könnten, aber der bloße Name des Mannes, welch' ein Klang! als ſagte man Frühling, Sonne, Ruhm, Liebe, Glück, wo jedes Wort nichts Beſtimmtes und doch Alles bedeutet. Oder wenn wir Rafaels Namen ausſprechen — es iſt als riſſen die Wolken und es verwandelte ſich ein trüber Herbſttag in einen lachenden Junimorgen.

Wie ſaugen und nagen wir an dieſen Ueberbleibſeln von den vollen Tafeln der antiken Welt! Wir betrachten, wir meſſen und vergleichen, wir ahmen nach: ihr Geheimniß iſt niemals völlig zu ergründen. Wo ſteckt die Schönheit, der Geiſt, das Jugendliche? Wie haben wir als Muttermilch eingeſogen, was das Alterthum an Gedanken uns hinterlaſſen hat! Es iſt in unſer Blut übergegangen. Immer zünden dieſe Ideen auf's neue. Bei allen unſern geiſtigen Revolutionen (und wir erlebten niemals andere) haben die großen Denker, die Künſtler der Vergangenheit, unſichtbar in den erſten Reihen mitgekämpft, wie die griechiſchen Götter Homers neben ihren Lieblingen vor

Troja. Jeder der ihre Werke heute verſteht und liebt, iſt geſichert und geſchützt; wie eine gepanzerte Armee von Geiſtern ſchweben die großen Alten über den Völkern und vertheidigen ſie und führen ſie vorwärts.

Sind die Zeiten rettungslos vorbei, in denen ſolche Männer wuchſen? Sind die ächten Künſtler davongezogen und haben die Brücke hinter ſich abgebrochen? Wenn wir die Sammlungen der Muſeen mit unſern Kunſtausſtellungen vergleichen, möchte man ſo denken. Wo iſt hier die Unſchuld, die Freiheit und die Kraft zu finden, die ſich dort in jedem Stücke ausſprechen? Wohl, aber man bedenke daß das Mittelmäßige verſchwunden iſt, aus deſſen Fluthen auch jene Meiſterarbeiten hervorragten. Man leſe in den älteſten Schriften: überall treffen wir ſchon dieſelbe Klage über den Verfall, die Sehnſucht nach jenen drei himmliſchen Geſchenken, und je weiter wir zurückgehen, je weiter ſehen wir die älteſten glücklichen Tage zurück datirt, in denen ſie auf Erden walteten. Wir beſitzen ſie auch heute. Daß wir ſie vermiſſen, beweiſt nur, wie wenig wir ſie zu erkennen vermögen in der Gegenwart. Es giebt nichts unter den neueren Werken der Dichtkunſt, was reiner, kräftiger und unſchuldiger die Fülle der Jugend enthielte, als Goethes erſte Lieder; aber dieſe Gedichte liefen Jahrzehnte lang unter andern um, unerkannt und wenig beachtet, bis man allmählig die Kennzeichen entdeckte, welche die Edelſteine von den Kieſeln unterſchieden. Heute aber ſind ſie für die deutſche Sprache, was griechiſche Statuen und italieniſche Bilder für Malerei und Bildhauerkunſt ſind. Die Brücke führt noch über den Fluß, aber ſie iſt aus unſichtbaren Quadern gemauert, das Geſchlecht der Herrſcher iſt nicht ausgeſtorben, der alte ſchöpferiſche Geiſt ſteigt immer wieder in lebendige Menſchen hinein und läßt ſie lebendige Werke ſchaffen, aber auch die alte Blindheit iſt geblieben,

und immer noch müſſen lange Jahre oder das Leben der Männer ſelbſt muß geopfert werden, ehe bei einem Volke die Ahnung ihres Werthes zur durchdringenden Gewißheit wird und die Epoche ihrer wahren Nützlichkeit ihren Anfang nimmt.

Es giebt Zeiten, wo die Luft klarer iſt und die Farben leuchtender ſcheinen. Treten in ihrem Bereiche große Künſtler auf, ſo kann es ſich wohl ereignen, daß ſogleich ein Jeder ihre Größe fühlt, die Schönheit ihrer Werke empfindet und ſie zu genießen verſteht. In andern Epochen ſteckt die Welt in einem Nebel; die Leute ſtoßen mit den Köpfen an die großen Werke, aber erkennen ſie nicht. Zu beiden Beiſpielen bedarf es der Belege nicht, Kunſt- und Literaturgeſchichte ſind voll davon. In wunderbaren Launen befangen nimmt manchmal das Jahrhundert beide Hände vor die Augen und will nichts ſehen, oder ſieht das eine und iſt mit Blindheit für das andere geſchlagen, bis ein Zufall es lehrt, wohin es die Blicke zu richten habe, und was das bedeute, wovor es betrachtend ſtehen bleibt. Racine war ein berühmter, anerkannter Dichter, ein Mann, auf deſſen Werke alſobald tauſend kritiſche und geübte Augen ſahen, und doch wurde ſeine letzte Tragödie verkannt, Athalia verworfen, ausgepfiffen, um das Wort ſymboliſch zu brauchen; lange nach ſeinem Tode kam den Leuten das Verſtändniß. Ein Zufall war es daß die Schauſpieler das Stück noch einmal aufzuführen beſchloſſen, es hätte eben ſo gut unterbleiben können.

Ein ſolcher Zufall iſt ein Glück. Wer aber das Geheimniß vorher wußte und ſeine Meinung nicht öffentlich mit Nachdruck auszuſprechen den Muth hatte, fände darin keine Entſchuldigung, daß er ſich auf dieſe endliche Anerkennung alles Großen und Schönen als auf eine unausbleibliche Nothwendigkeit berufe. Es wäre ſchöner geweſen, wenn Racines Freunde nicht geruht und geraſtet hätten, als bis es ihnen gelang, noch zu des

Dichters Lebzeiten den Triumph der Tragödie herbeizuführen. Es wäre schön gewesen, wenn Beethovens Anhänger zu der Zeit, wo Rossinis Opern den Meister in so große Vergessenheit brachten, daß die Concerte, die er gab, nicht einmal zu Stande kamen, mit all ihren Mitteln die italienische Musik in ihrer schaumhaften Leichtigkeit Beethovens gewaltigen Dichtungen gegenüber gestellt und diese in ihrem Ansehen aufrecht erhalten hätten.

Man braucht selbst keine bedeutende Persönlichkeit zu sein, um so für die gute Sache in's Feuer zu gehen; es genügt, daß man lebhaft die Größe des Gegenstandes und die Ungerechtigkeit der Welt ihr gegenüber empfinde. — Dieß ist der Grund, weshalb ich für Cornelius auftrete, und es entschuldigt, daß ich meinen Namen öffentlich mit dem seinigen in Verbindung bringe.

Meine Absicht ist, auf die Pflichten aufmerksam zu machen, die Berlin gegen einen solchen Mann zu erfüllen hat.

Niemand in Deutschland stellt in Abrede, daß Cornelius der größte Künstler der Epoche sei. In geistigen Dingen bedeutet Deutschland heute so viel, als sagte man, die ganze Erde. Man sagt, Cornelius sei kein großer Maler, sondern ein großer Cartonzeichner, man wirft ihm Mangel an Farbe, an Correctheit und Grazie vor. Ich führe das an, nicht als mein Urtheil, sondern als das Urtheil Vieler, welche mir vorwerfen könnten, es verschwiegen zu haben. Aber selbst seine Gegner, das heißt diejenigen, denen außer den Werken des Meisters auch die Person des Mannes selbst nicht sympathisch ist, geben zu, daß Cornelius an Tiefe des Gedankens, an Macht, ihnen den großartigsten Ausdruck zu verleihen, und an Unerschöpflichkeit der Erfindung von keinem lebenden Künstler übertroffen werde. Er gehört einer bestimmten Richtung an, die sich, so lange es eine Kunst und überhaupt eine denkende Menschheit gibt, als der

Gegenſatz einer andern manifeſtirte. Die einen ſehen in der Wahrheit mehr das Furchtbare, Erſchütternde, und mildern ſie durch den Schleier der Schönheit: ſolche Künſtler waren Aeſchylos, Dante, Michelangelo; die andern ſehen in der Wahrheit mehr das Ewigheitere, Entzückende, und mildern ihren allzu gleichförmigen Glanz durch den Gegenſatz des Schrecklichen, Traurigen: ſo dichteten Sophokles, Raphael und Shakeſpeare. Den einen iſt das Licht ein Aufhören der Finſterniß, den andern die Nacht nur eine Verhüllung des leuchtenden Tages. Wer will entſcheiden, auf welcher Seite die wahre Anſchauung der Dinge liege? Cornelius aber gehört wohl zu denen, die ich zuerſt genannt habe.

Es iſt mißlich, über einen Mann zu reden, der ſo bedeutend iſt, und der, wenn er es für gut befände daß die Welt über ſeine Angelegenheiten Aufklärung empfinge, ſelbſt das Wort ergreifen könnte. Ich kenne und liebe ihn, ich habe ihn nicht gefragt, ob ihm genehm ſei daß das Stillſchweigen gebrochen werde, aber meine Abſicht geht auch nicht dahin, ſeine Perſon in's Spiel zu ziehen. Ich will nur über ſeine letzten größeren Werke und über die Stadt reden, in der dieſe Arbeiten beſtellt, vorbereitet und noch nicht ausgeführt worden ſind. Was Cornelius gethan ehe er nach Berlin kam, den Ruhm, der ihn dahin begleitete, laſſen wir bei Seite. Nur ſo viel ſei geſagt, daß er, als er nach Berlin berufen ward, im vollen Genuſſe der Ehren ſtand die einem ſolchen Manne zukommen, und daß ſein Erſcheinen in der neuen Heimath in einer Weiſe gefeiert wurde, die ſeines Namens würdig war.

Dieß geſchah Anfangs der vierziger Jahre. Cornelius erhielt den Auftrag, eine Reihe von Freskogemälden der größten Dimenſion für den neu zu erbauenden Dom und Camposanto zu entwerfen.

Er begann mit dieſer Arbeit und hat die nöthigen Cartons beinahe vollendet.

Außerdem wurden ſeine Zeichnungen, welche zu den in München von ihm ausgeführten Werken gedient hatten, angekauft und nach Berlin geſchafft.

Dieſe letzteren liegen bis auf unbedeutende Ausnahmen noch zerſchnitten in den Kiſten, in denen ſie ankamen. Jene dagegen ſind ſichtbar, ſo weit es der enge Raum geſtattet, in dem man einen Theil von ihnen untergebracht hat.

Vom Dom ſtehen die Fundamente, vom Campoſanto eine große Mauer. Seit länger als zehn Jahren wird nicht mehr daran gearbeitet.

Cornelius ſelbſt hat Berlin wieder verlaſſen und arbeitet in Rom an den letzten Cartons. Er iſt 1783 geboren, hat alſo ſein 76ſtes Jahr hinter ſich.

Da es nun kaum ein Geheimniß iſt, daß Dom und Campoſanto ſchwerlich vollendet werden, ſo hat Cornelius in den letzten zwanzig Jahren ſeines Lebens ſeine beſten Kräfte einem Unternehmen geweiht, welches nicht zu Stande kommen wird; und da ſeine Cartons, mit Kohle auf Papier gezeichnet (denn das Material nur dünne Pappe zu nennen, wäre ſchon zu viel geſagt), an den Orten, wo ſie herumſtehen oder herumliegen, jedem Zufalle ausgeſetzt ſind, ſo wird man vielleicht bald ſagen können, ein Drittel von der geſammten Lebensthätigkeit dieſes Mannes ſei ohne Nutzen verſchwendet worden.

Ich weiß nicht, ob man ſich dieſer Rechnung bewußt iſt. Welcher Einzelne indeſſen ſollte ſich verantwortlich fühlen? Woher will man, beim beſten Willen für die gute Sache, heute acht Millionen nehmen, um Dom und Campoſanto aufzubauen, nach Projekten überdieß, die, ihren außerordentlichen Umfang ausgenommen, nichts Außerordentliches darbieten? Es ſind trau-

rige Umstände die hier in einander greifen. Man bedauert das. Warum sich für eine Sache interessiren, bei der nichts herauskommt?

Und diese langen Jahre voll Gedanken, Arbeit und Hoffnung sind für uns und für ihn verlorene Zeit gewesen!

Jedoch nicht der Gleichgültigkeit allein begegnete sein Schicksal. Immer hat das Große und Gewaltige neben der Bewunderung, die es erzeugte, Auflehnung gegen seine Uebermacht und alle die kleineren Gefühle, die dieses große Gefühl im Ganzen zu verstärken pflegen, hervorgerufen. Wenn dann die Brandung, die im Momente aufflammend mit dem Momente wieder herabsinkt, einer ruhigeren, zurückgezogeneren Anerkennung gewichen ist, so scheint die Feindschaft allein siegreich im Felde zu bleiben und all die Anstrengung eines großen Mannes nur dazu gedient zu haben, ihn verhaßt zu machen.

Dauernde Begeisterung erregt das dauernd Nützliche allein. Das Große, Erhabene, das Maaß des gewöhnlich Menschlichen Ueberschreitende läßt man zu Zeiten auf sich wirken, allein man lehnt es ab im Gange des praktischen Lebens. Man will nicht alle Tage eine Hochzeit oder ein Jubiläum feiern helfen und in festlich gehobener Stimmung mit alten Freunden bis tief in die Nacht hinter der Flasche sein Herz ausschütten. Ein, zweimal im Jahre. Man kann nicht die unsterblichen Ideen wie Salz auf jedes Butterbrod streuen. Ein Mann hat eine Arbeit vor, da kommt man ihm mit dem Heroenwerke eines Genies in die Quere; er sagt: laßt mich im Frieden, ich habe keine Lust darauf. Rekruten einzuexerciren ist gewiß eine niedrigere Thätigkeit, als im Fluge Alexanders oder Cäsars seine Siege über den Erdball zu streuen, aber wenn die Unteroffiziere und Wachtmeister fortwährend die Thaten Friedrichs des Großen oder Napoleons im Kopfe hätten, so würden es die Re-

kruten entgelten. In der abwehrenden Haltung, welche die Leute im Verkehre des Lebens gegen Alles beobachten, was durch außerordentliche Mittel erzeugt ist und geistige Anstrengung und Erhebung ihrerseits erfordert ohne momentanen Nutzen zu gewähren, spricht sich der natürliche Trieb der Selbsterhaltung aus.

Außerdem, jeder hat seine tägliche Aufgabe, erfüllt sie so gut er kann, arbeitet sich müde und will sich am Abend ausruhen. Einer der vom frühen Morgen an auf den Beinen war, setzt sich da lieber mit seiner Pfeife still hin, als daß er jetzt auf die Spitze des Kirchthurms kletterte und einsam beim Schein der untergehenden Sonne den Homer läse. Wenn wir heute erführen, Goethe oder Schiller hätten das vor Jahren gethan, so würde man nichts dagegen haben, vielleicht sogar einige begeisterte Gedanken damit verbinden, aber wenn man heute jemand mit dem Buche unter dem Arme da hinauf steigen sähe, würde man es etwas sonderbar finden.

Andere Leute sollen einmal nicht anders sein als man selber ist. Die Welt haßt und stößt von sich was nicht ihres gleichen ist. Erst wenn es übermächtig wurde, dann erkennt sie gezwungen seine höheren Kräfte an, schmeichelt ihm oder geht ihm mißtrauisch aus dem Wege. Man will mit niemand zusammen sein, dessen bloßes Dasein ein Vorwurf der Schwäche und der Niedrigkeit ist.

Es gehören außerordentliche Gaben dazu, um außerordentliche Geschenke der Vorsehung, zu deren Träger man ausersehen ward, zu entschuldigen. Nur wenigen verlieh das Schicksal neben den hohen Fähigkeiten, mit denen es sie ausstattete, auch den unwiderstehlichen Reiz (la grazia, sagen die Italiener), die Menschen anzulocken statt sie zurückzuscheuchen. Ich meine unter „Menschen“ die einfachen Naturen von Charakter, nicht die

parasitischen Bedienten, die wie die Haifische jedem großen Schiffe nachziehen. Raphael besaß eine solche Liebenswürdigkeit: er gab sich hin, Alles flog ihm zu und machte sich ihm freiwillig dienstbar. Michelangelo aber und Dante und Alfieri hatten Feinde. Man will es in ihrem herben, spöttischen, ironischen Wesen suchen, aber diese Härte war nicht die Ursache, sondern nur die Folge. Sie waren zu sehr mit sich selbst in ihrer Kunst beschäftigt, es erschien ihnen als eine nutzlose Kraftverschwendung, die Menschen damit zu versöhnen daß ihnen vor andern so viel verliehen war. Auch Goethe trat vielen so entgegen. Wie ist er gehaßt worden, weil er unbesorgt um seine eigenen Reichthümer nicht daran dachte, geringeren ihre Armuth hinwegzutäuschen. Schiller selbst gestand mit klaren Worten ein, daß ihm Goethe deshalb verhaßt sei, und wir beobachten, wie wenig dieser sich selbst um diese Gegner kümmerte, ja daß er es nicht einmal bemerkte.

Alles das, was ich hier als allgemeine Eigenschaft der Menschheit zu erklären suche, findet von jeher auf die Deutschen am stärksten seine Anwendung. Nirgends aber in Deutschland selber ist es so hart hervorgetreten, als in Berlin. Und in diese Stadt verpflanzte das Schicksal Cornelius.

Berlin war der Ort, von wo aus vor Zeiten die stärksten Angriffe gegen Schiller und Goethe ausgingen. Berlin erfreut sich in ganz Deutschland einer tiefen Abneigung sobald von ästhetischen Dingen die Rede ist, die sich von jeher unverholen Luft gemacht hat, wo sich immer Gelegenheit darbot. Berlin hat sich aber diesen Haß ruhig gefallen lassen und nichts auf alle Angriffe erwiedert. Ich weiß nur so viel, daß ich seit beinahe zwanzig Jahren in Berlin wohne, nirgends anders wohnen möchte, überall, wenn ich auf Reisen war, mit Sehnsucht

an Berlin zurück dachte, und mit wenigen Ausnahmen Niemandem begegnet bin, der, wenn er das Leben hier wirklich kennen lernte, nicht dieselbe Empfindung an sich erlebt hätte.

Berlin ist eine große Stadt. Jede kleinere Stadt hat eine Art sichtbarer Repräsentation ihrer höheren geistigen Existenz, in Berlin lebt jedermann incognito. Es ist keine Stadt, die sich ihres Zusammenhanges bewußt ist, sondern nur ein Aufenthaltsort für 500,000 Menschen. Die Wohnungen haben alle etwas an sich, als wären es nur Absteigequartiere. Wir haben keine exklusiven vornehmen Viertel; es sind theure Gegenden vorhanden: aber wo und wie man wohnt, gibt dennoch kein Präjudiz für die Persönlichkeit. Ein reicher Mann kann eben so gut in der Köpnikerstraße, unter den Linden oder tief im Thiergarten ein Haus besitzen und da wohnen. Alle Welt ist auseinander gerissen und getrennt; nur Eins vereinigt sämmtliche Gemüther: der mystische Zwang der jedesmaligen allgemeinen Neugier, und alle öffentlichen Anstrengungen dem Publikum gegenüber haben die Erregung dieses Gefühles zum Zweck. Concerte, Theater, belehrende Vorlesungen, Bälle, Ausstellungen wollen mehr reizen als befriedigen, und alle Klassen der Bevölkerung sind diesem Reize zugänglich, und sein Inhalt ist der Inhalt des Gespräches.

Diejenigen dagegen, welche erhaben über den Schwankungen dieser Jagd auf das Neueste und nur vom wahrhaft Bedeutenden berührt, eigentlich die sind, welchen Berlin seinen Ruf unter den Städten verdankt, verschwinden völlig im Publikum. Berlin, wie es äußerlich zur Erscheinung kommt, ist das wahre Nest der Demokratie, und sogar die starrsten Anhänger jener niemals dageweſenen Vergangenheit, die so Vielen noch als das Ideal des Staates vorschwebt, lassen sich von diesem Freiheitsfieber anstecken. Wer hier auftritt, giebt einen Theil seiner

Würde preis. Vornehm und Gering liest allsonnabendlich seinen Kladderadatsch und schlägt in dasselbe verständnißinnige Gelächter auf. Man sieht den Rädern der großen Maschine zu genau in die Zähne, man erblickt die Dinge aus der Vogelperspektive und empfängt die Nachrichten aus erster Hand; und es ist niemals Mangel an solchem Gewässer für die gewaltige Mühle. Der Einzelne verliert sich im unaufhörlichen Gedränge; mag er sterben, mag er verreisen, mag er berühmt sein: der große Strom rauscht weiter; keiner hat hier das Gefühl, daß er an seiner Stelle unentbehrlich sei.

Wie niederdrückend erscheint die trübe Oberfläche eines solchen Lebens, und wie wohlthätig wirkt diese scharfe Luft wenn man sich an sie gewöhnt hat! Man empfindet bald, daß hinter diesem äußerlichen leichtsinnigen Publikum ein Hinterhalt des Ernstes und unbestechlichen Scharfsinnes liege, der, für den Moment kaum erkenntlich, mit seinem Urtheil rasch die Oberhand gewinnt und den Ton angibt. Nirgends werden die Menschen und die Dinge so richtig taxirt als in Berlin: die Menschen nämlich, die etwas sind, die ein Gewicht haben; denn Seifenblasen zu wiegen, dazu hat niemand Zeit und Lust, man läßt sie unangefochten fortfliegen bis sie platzen. Doch bilden alle diejenigen welche auf diese höhere Art öffentlicher Meinung einwirken, keine Gemeinsamkeit, und daher kommt es, daß hier oft die richtigsten Ansichten über Dinge und Verhältnisse existiren, ohne daß diese selbst im mindesten davon angefochten würden. Die Meinungen concentriren sich selten zu einer energischen That. Kein einflußreiches kritisches Journal hat jemals all diese Stimmen aufgefangen und zu einer Macht vereinigt. Man empfindet scharf, spricht sich auch wohl scharf aus, aber wo ein Schritt weiter geschehen müßte, da machen sich plötzlich für jeden Einzelnen, selbst den freiesten und durch kein Amt gebun-

denen, so viel Ursachen geltend welche zur Zurückhaltung auffordern, daß aus all dem Denken und Urtheilen nichts herauskommt als der Vortheil, den diejenigen daraus ziehen, welche dies geistige Element als Hülfsmittel ihrer eigenen Bildung benutzen ohne sich durch seine unfruchtbaren Seiten anfechten zu lassen.

Man zieht sich zurück in sich selber und durchschaut die falschen Illusionen, um die ächten Illusionen desto besser zu genießen. Nirgends kann man so wahrhaft einsam und ungestört leben und arbeiten, und dennoch mitten in aller Unruhe drin stecken. Man sitzt den Tag über mutterseelenallein und hat den Abend so viel Menschen um sich her, als man nur immer vertragen kann. Man hält seine Zeit zu Rathe, man gebraucht, um eine Mittheilung zu machen, gerade so viel Worte als dazu nöthig sind. Das Geheimniß des guten Styls, das Gleichgewicht zwischen Ausdruck und Inhalt, lernt man hier im Spiel, den ächten Lakonismus der Rede.

Ebenso lernt man die Menschen kennen und den Täuschungen, die der Unerfahrenheit drohen, von Kind an aus dem Wege gehen; bei politischen Fragen versteht man den Kern vom Fleisch zu scheiden. Welche Summen von Geist und von Bildung sind hier unaufhörlich im Umlauf! Was man bedarf, findet man auf dem kürzesten Wege und in bester Gestalt. Unaufhörlich strömen die bedeutendsten Kräfte des Landes hieher zusammen, um zu bleiben oder um wieder fortzugehen, man begegnet ihnen sicherlich.

Begeisterung aber empfängt man hier nicht, und es scheint als empfände sie keiner. Dazu sind große Städte nicht da, um sie zu erwecken oder nur zu nähren. Große Städte sind fressende Ungeheuer. Das öffentliche Leben in ihnen ist eine ewige Schlacht, wo jeder seine besten Kräfte zusetzt, und der einzige Ersatz, der

ihm wird, beſteht nur in dem Reize, immer mehr von ſeiner Stärke auszugeben. Für diejenigen aber, welche dieſe Stärke beſitzen, iſt die Aufforderung, ſie anzuwenden, mehr werth als Rückſicht und Schonung. Denke niemand, der hier in die Bewegung der Menſchen eintritt, liebevolle Augen folgten ſeinen Schritten und umſichtige Freundſchaft mahnte zu leiſem, bedächtigerem Fortſchritte. Hier ſaugt das Leben jeden aus; wer wenig beſitzt und ſeinen Vorrath nicht zu Rathe hält, ſteht bald mit leeren Taſchen ſeitwärts an der Straße, und ſeine Verwünſchungen, die er in das dickſte Menſchengewühl ſchleudert, treffen niemand, weil niemand ſchuldig war. Der Beſitzende aber, deſſen Unerſchöpflichkeit Stand hält den unerſchöpflichen Anſprüchen des Lebens, ſteht bald in der erſten Reihe; aber gerade der iſt wieder ſo ganz beſchäftigt mit der Sorge um ſich ſelber, daß er kaum einen Blick übrig hat für das was Fremde bedürfen.

So erſcheint mir denn das Unbegreifliche nur allzu begreiflich: daß hier, wo Bildung und Geiſt in ſolcher Fülle vereinigt ſind, dennoch das Größte und Erhabenſte beinahe unbeachtet bleiben kann. Wie iſt es möglich, daß in einer Stadt, wo Beethoven ſo geliebt und verſtanden wird, Cornelius, ich will nicht ſagen unverſtanden, aber überſehen bleibt? Wenn man die rechten Leute fragt, geben ſie wohl eine Antwort, welche zeigt daß ſie verſtehen was Cornelius bedeutet; für das große öffentliche Publikum aber ſcheint er noch ungeboren oder längſt wieder verſunken zu ſein.

Warum? — Erinnern wir uns, wie lange gerade Beethovens Werke hier als die Ausgeburten der Verrücktheit angeſehen wurden.

Der Weg, den ſolche Naturen zurücklegen müſſen ehe ſie in die Herzen einer von unendlichen Intereſſen hin und her ge-

zerrten Bevölkerung eindringen, ist ein längerer als der, welchen ein Witz des Kladderadatsch zu machen hat, der kaum gedruckt von allen begriffen, goutirt und wiederholt wird. Aber schon am Sonntage oder nächsten Montage ist er abgenutzt. Wer weiß, was vor drei Wochen an der Tagesordnung war und uns so kräftig in's Lachen brachte? Und wer spricht anders als mit einem gewissen Anfluge von Geringschätzung über die Gegenstände der öffentlichen Neugier, sobald sie den anfänglichen Reiz eingebüßt haben? Das Falsche wird gewiß nirgends so auf den Thron gehoben, wenn es glänzt und anlockt, aber nirgends auch so gründlich wieder herabgestoßen, und es erscheint so die Sucht danach dem unbefangenen Auge weniger als der Triumph des Unächten, vielmehr als die bloße Probe aller Erscheinungen, aus der am Ende nur diejenigen hervorgehen, die stark und unverwüstlich in sich selber über die Unbeständigkeit der Menschen den Sieg davon trugen und von nun sie beherrschen, statt ferner von ihrer Laune abhängig zu sein.

Cornelius' Arbeiten sind Werke, in die man sich hineinleben muß wenn sie für uns zu einer Wahrheit werden sollen. Kein Mensch, der eine Beethovensche Symphonie ein oder zwei mal gehört hat, kann sagen, er kenne sie. Große Kunstschöpfungen verlangen Zeit um einzudringen, wie Wolkenbrüche, die nicht wie leichte Maienregen vom Boden aufgesogen werden. Ich habe es an mir erlebt, wie oft ich die Bilder Raphaels und Michelangelos in den Stanzen und der Sistina vor Augen gehabt haben mußte, nur um sie im Gröbsten zu übersehen, und kannte sie doch schon von Jugend auf im Kupferstich. Solche Gemälde müssen fest stehen wie Kirchen und Paläste, man muß ihnen begegnen ohne sie ansehen zu sollen oder zu wollen; dann erst erwacht die Fähigkeit sie zu fassen, und aus dieser Fähigkeit das Verständniß langsam, langsam, und endlich die

Liebe zu ihnen, der wahre, unvergängliche Vortheil, den ein Volk aus dem Umgange mit den Schöpfungen großer Künstler zu ziehen vermag.

Cornelius' Cartons zum Camposanto und Dom haben die letzten Gedanken der Religion und Philosophie zum Inhalte. Sie wollen nicht durch reizende Darstellungen augenblicklichen Genuß bereiten, nicht das Große in heitern, gefälligen Bildern vorführen, nicht das Schwere erleichtern, und an die Stelle der ächten Hebel der Weltgeschichte genrehaft historische Opernscenen setzen. Es gibt Momente im Leben des Menschen, über die man mit der bloßen Grazie nicht hinüber kommt, wo wirkliche, bittere Thränen vergossen werden, bei denen nicht gefragt wurde, ob man gerade Lust hatte, sich ein wenig rühren zu lassen, wo man unwiderstehlich ergriffen wird weil die Wahrheit uns erschütternd anpackt. Da wachen Fragen in unserer Seele auf, die sich mit schönen Redensarten nicht beschwichtigen lassen, sondern eine männliche Antwort verlangen, an die man sich anklammern kann wenn alles andere zu schwachen Strohhalmen wird: in solchen Stimmungen erscheint die Kunst ein spottender, spielender Luxus, wenn sie nicht wirklich die Kraft besitzt, die ein ächter, gewaltiger Genius in seine Werke legt. Das was von Kunstwerken (Dichtung, Malerei, Sculptur, Musik, alle sind nur eine Kunst) da seine Farbe nicht verliert, das ist das Aechte, Unvergängliche, und das Gefühl dieser Probehaltigkeit wird von denen die es selbst als wahr erfunden haben, denen mitgetheilt die es noch nicht erlebten. Als Kind liest man schon mit Ehrfurcht in der Bibel, aber sie enthält doch nur eine Fülle wunderbarer Begebenheiten, nichts weiter; erst der ausgewachsene Mensch kennt die unerschütterliche symbolische Wahrheit ihrer Worte. Mit sechszehn, siebzehn Jahren ist uns Goethe ein anderer als mit dreißig oder vierzig. Wie wir

heute in Berlin Cornelius kennen, so würde man Dante kennen, wenn man sich ein paar mal in ästhetischen Vorlesungen einige ausgewählte Kapitel hätte mittheilen lassen; so von sechs bis sieben Uhr Abends, das eine Auge auf die vornehmen Mitzuhörer, das andere auf die brillanten Toiletten der Frauen gerichtet; oder wenn in einer Gesellschaft zwischen Thee und Abendessen einer das Buch aus der Tasche zöge, ein paar nette Passagen daraus vorläse, einige Anekdoten aus des Dichters Leben dazu erzählte, und die Herren und Damen empfingen das Bewußtsein, über den Mann und seine Werke ganz im Klaren zu sein.

Es gehört ein Menschenleben dazu, einen großen Künstler zu verstehen. Im Anblick Goethes muß man seine Bildung erworben haben, um ihn würdig zu begreifen; im Anblick der Werke von Cornelius muß man Jahre lang fortgeschritten sein, um ihre Tiefe und ihre Hoheit zu fassen. Es handelt sich nicht bloß darum, einigemale sich in den Zimmern langsam umgedreht zu haben, in denen die Cartons zum Theil jetzt aufgestellt sind. Der oberflächliche Reiz der ersten Fremdheit muß zurückgetreten sein, wie man auch von Goethe, Shakespeare und Beethoven sich kaum erinnert, wann und wie man zuerst mit ihnen bekannt wurde. Nach und nach bildet sich darauf in uns eine selbständige Erinnerung an das Werk, und es übt den schöpferischen Einfluß auf unser ganzes Wesen aus, durch den wir in uns selbst gefördert und zum Bessern emporgezogen werden.

Und diese Werke sollen nie ausgeführt werden, ja sind jetzt nicht einmal in einer Weise aufgestellt, um richtig gesehen werden zu können! Und ganze Kisten voll Zeichnungen desselben Meisters stehen da, vergrabene Kapitalien, die so schöne Zinsen tragen könnten. Sie mögen statt der zwanzig Jahre,

die sie so stehen, hundert Jahre in den Kästen bleiben, veralten werden sie nicht; es wird einst, wenn ihre Fetzen vielleicht an's Licht gezogen und als kostbare Reliquien dann mit großer Sorgfalt aufgestellt werden, die folgende Generation in Staunen ausbrechen über den Mann, der so groß war, und über die Zeit, die so klein war und keine Augen für ihn hatte. Es liegt etwas Fürchterliches in der Gleichgültigkeit des täglichen Gewühles, das sich an solchen Schätzen vorüberwälzt, und in dessen Mitte selbst diejenigen, welche ihren Werth zu kennen vorgeben, dennoch Hülfe verweigern wo es sie zu heben gilt.

Wenn ich denke, daß Cornelius lebt, daß er überall verehrt und angestaunt — denn Bewunderung ist ein zu gemeines Wort geworden — an der einzigen Stelle wurzeln mußte, wo er keine Sonne findet und keinen Raum, sich zu entfalten! Daß ihm das versagt wird! Sich über die Stimmung einer großen Stadt zu beklagen, wäre eben so thöricht, als wollte man einer Zeitung Vorwürfe machen. Das Papier erröthet nicht; es ist immer dasselbige Blatt, dasselbe Format, derselbe Satz, dieselbe Zuversicht, dieselbe Rücksichtslosigkeit. Aber man kann sich an die Einzelnen halten, an den Redakteur, an die Mitarbeiter. Meine Hoffnung ist, daß diese Zeilen in Berlin vielleicht den einen oder andern leise berühren, und daß sie denen, für welche Cornelius bisher nur eine Art von mythischer Persönlichkeit war, die Ahnung geben, es lasse sich lebendiger Nutzen aus der Bekanntschaft mit seinen Werken schöpfen. Die, welche ihn kennen, bedürfen eines solchen Hinweises nicht.

Cornelius lebt in Rom und zeichnet weiter an den Cartons für Dom und Camposanto. Es ist, als läse man in einer alten Zeitung von vor zwanzig Jahren. Er arbeitet da wirklich, und es irrt ihn nichts in seiner Arbeit. Es gibt wirklich heute noch einen Künstler, für den der Beifall und Tadel der

ungebildeten Menge gleichgültig ist, der sein Ziel im Auge ruhig seinen Weg verfolgt, und seiner Sache sicher so fest in den Gedanken dasteht, wie ein vertriebener rechtmäßiger König den Moment herankommen sieht, wo er todt oder lebendig in seine Staaten zurückkehrt.

Man ist so sehr allenthalben heutzutage an die unterthänige Stellung gewöhnt, welche die Kunst sich selbst gegeben, daß man das weltbeherrschende Element in ihr vergessen hat. Die Meinung, daß Geld und Ehrentitel ausreichen, ja oft übermäßige Ausgleichung für die Wirksamkeit eines Künstlers seien, ist gäng und gäbe. Cornelius wurde in Bayern in den Adelstand erhoben, empfing viele Orden, hat ein bedeutendes Gehalt; diese drei Punkte macht man mit der größten Seelenruhe geltend und scheint gar nicht zu begreifen, daß die Ansprüche eines Mannes sich weiter versteigen dürften. Die Mehrzahl der gesammten Menschheit ist so sehr auf der Jagd nach Geld und Ehrgeizbefriedigung, daß ihr derjenige, welcher das erreicht hat, worin sie selber die vollkommene Befriedigung ihrer Wünsche erblicken würde, vom Schicksal auf's reichlichste bedacht zu sein scheint.

Wenn vielleicht ein vertriebener Fürst, ein bankerotter Bankier der ehemals über Millionen verfügte, ein General, der gefangen genommen wurde, begreiflich erscheinen würden, weil ihnen auch das anständigste Ruhegehalt zu wenig dünkte: bei einem Künstler, der ja eigentlich auf gar nichts Ansprüche machen dürfte, scheint den Leuten die geringste freiwillige Gabe des Staates schon eine bedenkliche, ungerechtfertigte Ausgabe, nun gar ein großes Jahrgehalt kaum zu vertheidigen. Man kann es sich nicht vorstellen, wie der Mann darauf Anspruch machen und es so ruhig hinnehmen könne. Daß Goethe niemals Mangel litt, sondern immer ziemlich mit Geld versehen war, wird fast zu einem Makel an seiner Persönlichkeit, und es bedarf der

genaueſten Nachweiſe ſeiner Wohlthätigkeit, um die Leute zu beruhigen.

Wir brauchen keine äußerliche Angabe, um die Höhe feſtzuſtellen, auf der ein großer Künſtler ſteht, und um den Beweis zu führen, daß die Dienſte, welche er einem Volke leiſtet, mit Gold nicht aufgewogen werden. Die Kunſt iſt die Blüthe eines Volkes. Man ſpreche aus: „die Blüthe Griechenlands" — Homer, Sophokles, Phidias und alle die andern Geſtirne vor und nach und mit ihnen treten, wie durch eine Zauberformel gerufen, vor unſere Seele. Man ſage: „die Blüthe Roms" — welche Blüthe? Wir ſehen uns um: Siege und große Thaten, große Politiker und Feldherrn in Fülle; aber wo die Blüthe dennoch? Zögernd nennen wir Horaz, Virgil, Catull und andere Namen — Rom hatte keine Blüthe, wie auch Sparta keine hatte. Es iſt nicht ſo leicht, zu loben und zu preiſen, wenn man Lob und Preis im höchſten Sinne nimmt.

Man lege alle Siege der Hellenen in die eine Wagſchale, alles was Perikles, Alcibiades, Alexander und die Helden der Mythe gethan haben, und in die andere die Werke des Aeſchylos, Phidias, Homer — ſchon genug, wir brauchen die andern nicht einmal zu Hülfe zu rufen —: dieſe drei würden mit der Wucht ihres Geiſtes die ganze politiſche Geſchichte ihres Volkes in die Luft ziehen. Und ſo fallen bei uns die Werke der geiſtigen Thätigkeit ſchwerer in's Gewicht, die Werke weniger Männer, als alles was die zweitauſend Jahre unſeres ſichtbaren Ganges in der Geſchichte an politiſchen Thaten erzeugten.

Die Namen großer Kaiſer und Könige gelangen nur durch die Gunſt der Künſtler auf die Nachwelt. Entweder daß dieſe die Fürſten zu den Helden ihrer Werke machten, oder daß der Fürſt die Macht beſaß, die Künſtler zu ſchützen, zu ehren, oder von beidem das Gegentheil: daß er ſie verderben ließ. Aga-

memnon und Achilles sind nur durch Homer unsterblich geworden. Mit ihm fliegen sie zur Sonne, wie der Zaunkönig unter dem Fittige des Adlers versteckt mit hinauf getragen ward. So groß ist der Zauber Homers, daß Alexander der Große, der seine Gesänge in einem kostbaren Kasten mit sich führte, durch diese so natürliche und geringfügige Handlung einen Zuwachs an Größe erhält. Durch diese Handlung und durch sein Verhältniß zu Aristoteles erscheint er uns im höchsten Sinne erst lebendig. Die Freundschaft großer Künstler liefert erst den Beweis, daß der Fürst, der sich ihrer erfreut, in Wahrheit ein Fürst sei. Was bedeutete uns Julius II. ohne Raphael und Michelangelo? Und doch hat seiner Zeit niemand so tief und so kräftig in die Geschicke Italiens eingegriffen. Als Freund und Beschützer dieser beiden aber bekundet er seinen Eintritt in jene höchste Aristokratie der Menschheit, in die Gemeinschaft derer, die das Große aus eigener Kraft erkennen und lieben, und in dieser Erkenntniß die höchste Gabe erblicken, mit welcher die Vorsehung uns beschenken kann, es sei nur die eine höher gestellt: es selbst vollbringen zu dürfen, d. h. selber ein Künstler zu sein; die in der Gegenwart schon das entdecken, was einst nach langen Jahren mit Begeisterung genannt wird, wenn von ihren Zeiten die Rede ist.

Man sagt, es ginge nichts über das Glück einer Frau, die ein Kind empfängt und trägt und gebiert und an ihrer Brust nährt; wie groß muß das Glück eines Menschen erst sein, der in Anschauung des Lebendigen um ihn her plötzlich in seiner Phantasie herrliche Gestalten ahnt, entstehen sieht, hegt, mit sich herumträgt und endlich durch seine Hände gebildet vor sich erblickt als etwas Fremdes, Lebendiges, das er allein geschaffen hat! Welches Glück muß in der Brust des Phidias gewaltet haben, als er die Bildsäule des höchsten Gottes der Griechen

vollendet hinstellte, von der Millionen das Sprüchwort wiederholten, der könne nicht ruhig sterben, der sie nicht gesehen hätte! Was für ein Glück der Ahnung zukünftiger wie vergangener Zeiten muß in Dantes Seele lebendig gewesen sein, der aus sich selber ein Gedicht schuf, aus dem Jahrhunderte hindurch die edelsten Geister Nahrung sogen! Und Goethe, Schiller und Shakespeare — sollte die Vorsehung so gegen alle natürlichen Gesetze knauserig sein, so jämmerlich inconsequent, um diesen Männern das deutliche Gefühl vorenthalten zu haben, wie reich und glücklich sie die Welt machten durch ihre Thätigkeit? Ein Feldherr an der Spitze seines Heeres fühlt die Begeisterung in sich, mit der er es erfüllt, er blickt nicht zurück, er stürmt vor und weiß daß sie ihm folgen. Soll Michelangelo nicht den breiten Strom der Geister geahnt haben, die noch ungeboren im Reiche der Zukunft seiner harrten und von seinen Werken ergriffen sich selbst veredelt fühlten? Was sind neben einer solchen Empfindung der höchsten Genugthuung die augenblicklichen Geschenke der Welt und derer, welche die Macht in Händen haben sie auszutheilen?

Die Belohnung solcher Dienste ist unabhängig von der Zeit und von der Güte der Menschen. Zeus machte die sterblichen Weiber, die er liebte, nicht zu Königinnen oder Kaiserinnen: er versetzte sie unter die Gestirne. Wie sich vor den Gläsern der Astronomen Nebelflecken in feste Sterne auflösen, in denen ein ganzes Sonnensystem enthalten ist, so wird einst der Namen eines Künstlers, der einsam wie ein Stern im dunkeln Raume der Geschichte dasteht, dem sehenden Blicke sich in ein ganzes Volk auflösen mit jahrtausendlanger Geschichte, alles in seinem einzigen Namen zusammenfließend. Die Künstler sind die höchsten Symbole der geschichtlichen Entwicklung. Es gibt Successionen von Kaisern und Königen. Otto I., II., III.,

Heinrich II., Conrad, Heinrich III. und so fort, mit den Jahreszahlen daneben. Die Namen liegen da wie breite glänzende Felsstücke in einer geraden Linie durch den Sumpf; man springt von einem zum andern und kommt glücklich durch den großen Morast der Begebenheiten hindurch, bis man drüben ist. Stirbt der Vorgänger, so tritt der Nachfolger ein, an Nachfolgern kann niemals Mangel sein, denn das Reich bedarf einer Spitze, eines Mannes der voranschreitet, und beim Studium der Geschichte verlangt man Namen und kann keine Leiter mit ausgebrochenen Sprossen gebrauchen. Namen verlangt man, gleichgültig vorerst, ob Ehre oder Schande an ihnen anklebt, ja ob überhaupt nur ein vernünftiges completes Wesen hinter ihnen verborgen ist.

So lernt der Schüler die Reihen der Herrscher auswendig; bald aber lernt auch er, wenn die Geschichte eines Reiches sein Studium wird, eine andere Reihenfolge von Persönlichkeiten als die Repräsentanten der Geschicke eines Landes kennen. Jetzt heißt es nicht mehr: Heinrich IV., Ludwig XIII., XIV., XV., XVI., Napoleon, sondern es klingt: Sully, Richelieu, Mazarin, Ludwig XIV., der Regent, Fleury, Choiseul, Dubois, die Pompadour, Necker, Mirabeau, Robespierre, Napoleon. So etwa, es kommt hier nicht auf große Genauigkeit an. Das ist eine andere Folge von Herrschern Frankreichs. Um aber mit weniger Namen am allerdeutlichsten zu reden, sagt man: Corneille, Racine, Voltaire, Rousseau. In den vieren stecken alle Könige, alle Minister, alle Maitressen, alle Generale, alle Siege, alle Gedanken. Frankreich mit einer ganz andern Reihe politischer Charaktere an der Spitze der Angelegenheiten wäre immer dasselbige Frankreich, ohne diese vier Männer aber existirte es kaum. Und nun, um von Deutschland zu reden, ohne Luther und Goethe wären wir nicht was wir sind; in diesen beiden Namen liegt eine Macht, wie wenn man von der Geschichte der

Erdkugel redend ſagt: die Steinkohlenperiode, die Tertiärperiode, wo unzählige, ungeheure Umwälzungen, die unberechenbare Jahre bedurften zu ihrer Vollendung, in ein Wort comprimirt nichts als einen einzigen Schritt in der Weiterbildung des Planeten bedeuten.

Ich denke, wenn heute ein Mann unter den Lebenden umhergeht, deſſen Name uns in den Sinn kommt wenn ſolche Männer und Verhältniſſe erwähnt werden, da braucht man nicht leiſe flüſternd und rückhaltsvoll von ſeiner Thätigkeit zu reden. Wenn ich vor Cornelius' Werken ſtehe, geht mir das Herz auf. Wir leben, in unſern Ideen eingeſperrt, gewöhnlich zwiſchen den letzten zwanzig Jahren und den zwanzig nächſtfolgenden. Man ſteckt dazwiſchen wie zwiſchen zwei Mühlſteinen und läßt ſich reiben. Weiter erſtreckt ſich der Vorausblick und das Zurückſchauen des tagtäglichen Menſchenverſtandes nicht; was dieſe Grenzen überſchreitet, darum haben ſich einſt andere bekümmert, das mögen einſt andere ausmachen, in Politik, in Literatur, in Kunſtſachen. Wer will ſich heute auf das berufen was vor zwanzig Jahren geltend gemacht wurde, in zwanzig Jahren gelten wird? Wer darf bei einem heute erſcheinenden Romane oder Gedichte anderer Art darauf anſpielen, wie Goethe, die Schlegel oder gar Leſſing darüber geurtheilt haben würden, oder fragen, ob man es auch in zwanzig Jahren noch leſen würde? Was aber iſt ein ſolcher Zeitraum der Iphigenie Goethes gegenüber? Man vergleicht ohne weiteres den Apoll von Belvedere mit den Sculpturen am Parthenon, unbekümmert um die Jahrhunderte dazwiſchen. Aber ein Bild von heute mit Raphaels Werken oder nur mit Vandyk vergleichen zu wollen, wie unſtatthaft! eine Landſchaft von heute mit Bildern von Claude Lorrain, Salvator Roſa oder Ruisdael! Was gehen uns dieſe unerreichbaren Meiſter heute denn an? Wir haben unſer Pu-

blikum, dem genügen wir; verkaufen wollen wir was wir malen, und leben wollen wir von dem was wir uns verdient haben.

Niemand wird so unbillig sein, derartigen Grundsätzen zu widersprechen, sobald sie ernsthaft geltend gemacht werden, niemand einen Künstler geringschätzen, der es auf ihrer Grundlage zur Beliebtheit und zu Vermögen bringt; allein diejenigen selbst, welche ihre Art zu arbeiten in dieser Weise charakterisiren, werden zugeben, daß es eine höhere Thätigkeit der Kunst und einen Standpunkt gebe, von dem aus der Künstler, statt des Tages die Jahrhunderte im Auge haltend, eine andere Gesinnung hegen muß. Die weltgeschichtliche Arbeit der Kunst ist eine andere. Allgemeine menschliche Momente, Angelpunkte unseres Daseins in verklärendem Lichte darzustellen, ist das Bestreben dieser Kunst. Die Augenblicke, welche als gemeine Erfahrung betrachtet unerträglich erschütternd wären, oder in denen es sich um eine Freude handelt, deren gemeine Darstellung eine Entweihung der menschlichen Geheimnisse sein würde, gestaltet sie zu geheimnißvollen und doch allen verständlichen Bildern. Das Verderben verschönt sie, das höchste Glück umgibt sie mit noch strahlenderen Farben, und die letzten Hoffnungen macht sie zu einer sichtbaren Wirklichkeit. So werden diese Werke zu einem Denkmal des Volksgeistes für ihre Epoche, zum Maßstab für die Höhe und die Tiefe des Geistes der die Nation erfüllte.

Und wie hat Cornelius diese Aufgabe der Kunst ergriffen und zur Ausführung gebracht! Wie ist er von Schritt zu Schritt in der Vollbringung dessen, was er sich vorsetzte, klarer und ergreifender geworden! Der höchste Aufschwung, dessen die menschliche Phantasie fähig ist, ist der Gedanke an das Wiedersehen nach dem Tode. Welche Hand dürfte sich daran wagen, ohne vom reinsten Gefühle des Verhältnisses des Menschen zum

Ewigen geleitet zu ſein? Vor Cornelius beſaß nur Michelangelo dieſe Kraft. Der eine Theil ſeines jüngſten Gerichts in der Siſtina iſt eine Darſtellung dieſes Ereigniſſes. Wir ſehen die Todten ſich aus den Gräbern erheben und in die Höhe fliegen. Schmutz und Rauch haben gerade dieſe Partie des ungeheuren Freskobildes faſt zur Unkenntlichkeit verdunkelt, aber was wir noch zu erkennen vermögen, gewährt dennoch ſo viel! Aber es liegt etwas von der romaniſchen Unmenſchlichkeit der italieniſchen Kirche in den Scenen, welche wir erblicken. Wie die todten Leiber wieder Bewegung in ſich ſpüren und, von einem Wirbel emporgeriſſen, aufwärts ſchwärmen wie Funken im Rauche der auffſteigt, wie die Begrabenen aus ihren Löchern klettern und ſich mit träumendem Erſtaunen erinnern, daß ſie einſt in dieſen Körpern ſteckten! Es muß furchtbar geweſen ſein, als es noch friſch und unberührt von der Zeit den Menſchen vor Augen ſtand.

In Cornelius' jüngſtem Gerichte, das zu München in Fresko ausgeführt wurde und deſſen Carton ſich unter den hier verpackt ſtehenden Zeichnungen befindet, liegt noch etwas von dieſer ſüdlichen Furchtbarkeit. Ein ſolcher Teufel kann uns keinen Schrecken einjagen. Wie anders, wie neu, wie mild, wie viel mehr deutſch hat Cornelius dieſe Scenen in dem Bilde aufgefaßt, welches für das Camposanto beſtimmt war!

Aus einem felſigen, zerklüfteten Boden erheben ſich die neu belebten Leiber zum Lichte wieder. Aus den Ritzen des Geſteins ſcheinen ſie aufzuſproſſen wie Blumen. Die Mitte des Bildes nimmt eine herrliche Gruppe ein: eine jugendliche Frau reicht ihrem Manne ein Kind dar. Man ſieht den Hauch des Todes noch auf dem Antlitze des Mannes, dennoch empfängt er das nach ihm greifende Kind mit ausgeſtreckten Armen; er ſcheint noch zu taſten, als ahnte er nur erſt was ihm entgegen kommt,

die Augen sind fast noch geschlossen, er sieht kaum was er fühlt, aber seine lächelnden Lippen deuten das Verständniß an. Zwischen den beiden wieder vereinigten Eltern liegt ein anderes größeres Kind noch in Schlummer versenkt auf dem Boden; man fühlt, wie auch dieses nach wenigen Minuten sich regen und mit den andern verbinden werde.

Hinter dieser Gruppe eine andere: ein Engel, der einen Jüngling eben erweckt hat. Er hebt ihn sanft mit den Armen empor und scheint ihn so aufrecht zu halten, damit er völlig zu sich kommen möge. Andere jugendliche Gestalten fühlen sich schon ganz wieder als Herren ihres Körpers. Zwei, ein Jüngling und eine Jungfrau, stehen neben einander und schauen empor. Eine andere hält die Hand zum Schirm über die Augen, als blendete sie die Sonne, die sie so ganz verlernt hatte zu genießen. Hier, auf dieser ganzen rechten Seite des Bildes ist Alles Glück und Verklärung, auf der andern aber herrscht das Vorgefühl des drohenden Gerichtes. Eine nackte Männergestalt springt eben empor, als müsse sie in die Höhe und wolle nicht, mit allen Kräften wehrt sie sich gegen das Geschenk des neuen Lebens. Mit dem rechten Arm stemmt sie sich stark gegen die Erde, den linken, nicht die Hand, sondern den ganzen Arm, drückt sie auf die Augen. Andere haben sich, erschreckt über den Glanz des Tages, wieder hingeworfen und pressen das Gesicht auf den Boden. Sie scheinen zurück zu verlangen in das Dunkel. Noch andere versuchen davon zu fliehen.

Hoch über diesen Gestalten ruht auf einem Felsen hingestreckt der Engel des Gerichtes. Während Alles erwacht, liegt er schlummernd oder in tiefes Nachdenken versunken da und das Schwert hängt lose in den Fingern der Hand. Noch ist niemand gerichtet, niemand verdammt. Die Milde seines Ausdrucks lindert dort die flüchtende Angst und die Verzweiflung,

und beſtätigt für die andern die Hoffnung, die ſchüchtern zu ihm aufblickt.

Auf den übrigen Bildern ſind andere Momente eben ſo ergreifend und eben ſo kräftig dargeſtellt. Und ſolchen Werken gegenüber erwägt man, ob ſie zur Ausführung kommen ſollen oder nicht! ob Geld vorhanden ſei! Es gibt Angelegenheiten, bei denen dieſe Frage nicht in Betracht kommt, und wenn es ſich um die größten Summen handelte. Darf aber auch das nicht einmal gefordert werden, daß man dieſe Cartons wenigſtens, wie ſie da ſind, richtig aufſtelle, dem Publikum zugänglich mache und vor den Zufällen in Schutz nehme, denen ſie an ihrer jetzigen Stelle ausgeſetzt ſind?

Wer kennt dieſe Arbeiten und gibt ſich die Mühe ihre Tiefe zu ergründen? Dieſes einzige, deſſen Inhalt ich anzudeuten ſuchte, würde ſchon genügen, Cornelius den höchſten Rang unter den Künſtlern zuzuweiſen. Solche Werke muß man im Sinne haben, wenn von der Kunſt eines Landes geſprochen wird. Die Kunſt, deren Anerkennung in unſerem Gutdünken liegt, verſchwindet vor einer ſolchen Kunſt. Wofür will man ſich begeiſtern, wenn hier nicht der Anfang gemacht wird? Sollen ſo bedeutende Werke planmäßig mit Stillſchweigen umgangen werden, wenn von den Kunſtintereſſen eines Staates die Rede iſt? Soll es nur Routine geben von nun an, nur das Begreifliche, das ſich taxiren läßt, in Rechnung kommen?

Freilich, welchen Maßſtab können wir bei Cornelius' Werken anlegen? Ich will ein anderes nennen, die Zeichnung zu der in Rom gemalten Wiedererkennung Joſephs und ſeiner Brüder, eine ſeiner erſten Arbeiten. Der Carton ſteht wiederum hier in Berlin irgendwo, dieſer allerdings nicht verpackt, aber eben ſo unſichtbar. Da iſt nichts Ueberirdiſches, Ungeheures, es iſt die einfachſte, rührendſte Scene, in einer Weiſe ſchön

dargestellt, die an das Allerschönste erinnert was die Kunst überhaupt geschaffen hat. Die Hoheit und zurückhaltende Rührung Josephs, die kindliche stürmische Freude Benjamins, die Verlegenheit der Brüder in allen Schattirungen, das ist das Ganze. Niemand ahnte das wenn er die Erzählung in der Bibel las, niemand wird es vergessen der das Bild gesehen hat, die Unschuld, die Lieblichkeit und den verständlichen Ausdruck jeder Seelenregung. Solchen Bildern weist man keinen Rang an. Sie existiren, damit ist Alles gesagt. Wer will sich hinstellen und ein Urtheil fällen und die geistige Kraft messen die hier gearbeitet hat?

Ich glaube, daß Alles was zum Wohle der deutschen Kunst geschehen kann, an diese Arbeiten anknüpfen muß. Aber nicht als Vorbilder zur Nachahmung sollen sie dienen, sondern der Geist in ihnen soll dem ganzen Volke zu Gute kommen und so erst wieder den Künstlern mitgetheilt werden, die in ihrem Anblick lernen, daß die Kunst nicht in der Erwerbung einer Fertigkeit bestehe, sondern daß sie ein Ausdruck für eigenthümliche Gedanken sein müsse. Gedanken aber sind kein Geschenk der Vorsehung, das sich erzwingen läßt. Wer nichts zu sagen hat, wozu braucht sich der zum Redner auszubilden?

Das Krankhafte, Falsche, Unglückliche unserer Zeit läßt sich auf den Trieb zurückführen, arbeiten, schaffen und wirken zu wollen, ohne vorher zu fragen ob diese Arbeit als nothwendig erfordert wurde. Bücher werden geschrieben, nicht weil die Autoren zu lehren und die Leute belehrt zu werden wünschen, sondern weil der Buchhändler und der Autor Bücher verkaufen wollen. Man schafft künstlich neue Bedürfnisse, nur um sie dann hinterher zu befriedigen und damit seinen Unterhalt zu gewinnen. Den Leuten wird weiß gemacht daß sie Haaröl auf den kahlen Kopf schmieren müssen, als die heiligste Pflicht

wird ihnen dargestellt diese oder jene Salbe zu brauchen, diese Pillen zu nehmen, diese Kuchen zu essen, diesen Wein zu trinken, diese Rheumatismusketten zu tragen, diese Bücher zu lesen, nicht weil es den Fabrikanten der Gegenstände wirklich daran läge der Menschheit zu helfen, den Leuten Haare auf den Kopf zu schaffen, ihre Verdauung zu regeln, ihre Gliederschmerzen aufzuheben, ihre Ideen durch Lektüre aufzuklären: alle die dringenden, herzlichen, edel klingenden Worte, mit denen sie die Waaren anpreisen, sind nur Leimruthen in die Ritzen der Geldkasten; Geld will man verdienen und mißbraucht die Sprache zu den Lügen, mit denen man das Publikum verlockt es herzugeben. Dieses Verfahren ist so allgemein, daß es nicht einmal mehr Unwillen erweckt, sondern als organisirtes Geschäft planmäßig zur Ausübung kommt.

Nirgends ist dies so zu einer Kunst geworden, als im Bereiche der geistigen Thätigkeit; hier findet es auch zuweilen Widerspruch. In demselben Zeitungsblatte aber, wo auf der ersten Seite ein Buch als das Machwerk eines Zusammenschreibers oder als das Produkt einer matten Feder dargelegt wird, finden wir eine Seite später das Inserat der Buchhandlung, welche das Buch mit den schönsten Worten als das Produkt tiefer Gelehrsamkeit und energischer Schreibweise charakterisirt. Und vielleicht kennt der, welcher diese letztere Anpreisung verfaßte, die traurige Entstehung des Werkes viel genauer als jener, der es noch glimpflich genug behandelte. Beim Theater und in der Musik verfährt man mit Leidenschaftlichkeit, bei der bildenden Kunst herrscht der Ton solider, aus tiefen Kenntnissen herrührender Anschauung. Und so ist die Welt voll von Produkten der Kunst, der Literatur und jeder Art von Waarenfabrikation, welchen, an sich werthlos und ohne Nutzen, die Bethörung der großen Menge Werth und Nützlichkeit verleiht. Ja, die Macht

dieſer Dinge iſt zuweilen ſo groß, und die Art, wie ſie uns aufgedrängt werden, ſo unwiderſtehlich, daß man ſelber, obgleich man darüber lacht und die Betrügerei durchſchaut, ſich dennoch mit ſehenden Augen verlocken läßt.

Aber die Natur der Menſchen ändert ſich in dieſem Punkte. Wir fangen an inſtinktmäßig das Reelle zu wittern. Immer mehr leere Redensarten werden außer Curs geſetzt, immer beſchränkter wird das Gebiet, auf dem ſie zur Anwendung kommen. Es erwächſt eine Klaſſe von Menſchen, welche, unabhängig von den überlieferten Schulideen des Lebens, ſich ausbilden wie es ihnen zuſagt, denen die eigene Perſönlichkeit höher ſteht als die Anſprüche derjenigen, deren Charakter ſie nicht vor allen Dingen als maßgebend anerkannten. Dieß iſt das ächte bürgerliche Element, welches in England und Amerika das Gleichgewicht feſthält, eine ſichere Baſis für den Adel und den Reichthum, ein eben ſo ſicherer Dämpfer für die Unruhe der unterſten Claſſen des Volks. Es iſt die praktiſche Schichte der Geſellſchaft, in die nur die vollen Kugeln einſchlagen, während die hohlen in tauſend Stücke ſpringen. Sie erkennen und weiſen die falſchen unfruchtbaren Ideen von ſich, wie ſie mit einem Blicke auf einem falſchen Kaſſenſcheine die Hand des Nachſtechers von der urſprünglichen ächten Arbeit zu unterſcheiden verſtehen. So gut wie Engländer und Amerikaner, deren Tugenden mehr politiſche Tugenden ſind, ſich durch die Pflege derſelben ein gebildetes politiſches Publikum geſchaffen haben, das an den Geſchicken des Landes Theil nimmt, eben ſo gut wird bei uns aus der Cultur unſerer *mehr* als politiſchen Tugenden ein Publikum erwachſen, das über die Kunſt ein freies Urtheil hat, weil es nicht aus Eitelkeit an ihren Werken herumſchnobert, ſondern weil es ein Bedürfniß ihres erhebenden Inhaltes empfindet.

Unbefangen, wie man aus dem Stadtthor in's Freie tritt, wird man dann vor Cornelius' Werke treten. Das Geſchrei derer, welche behaupten, hier ſeien myſtiſche, unverſtändliche, allegoriſche Begebenheiten dargeſtellt, verſtummt. Man empfängt ein feſteres Gefühl von dem Inhalte dieſer Werke. Man fragt nicht mehr, ob Cornelius Katholik oder Proteſtant geweſen ſei. Ein Theologe lieſt die Bibel anders als ein gewöhnlicher unſtudirter Mann, beiden aber iſt ſie daſſelbe Ehrfurcht erweckende Buch voll Wahrheit. Man ſtößt ſich nicht am Seltſamen oder Unverſtändlichen darin. „Das neue Jeruſalem erſcheint den Menſchen"; — wie dunkel und geheimnißvoll das klingt! Wer verſteht das? Wen kümmert, wie das ausſieht? Aber wozu ſich auch dabei aufhalten? wozu bedarf es eines Titels? — Hier eine weibliche Geſtalt, die von geflügelten Genien herab getragen wird, dort eine Schaar verzweifelnder Menſchen, denen ſie Troſt bringt. Das ſieht doch jedes Auge? Mehr braucht der ungelehrte Beſchauer nicht, und das genügt auch. Welch eine unvergeßliche Gruppe, jene, die in trauervollen Gedanken faſt verſteinert zuſammenhocken auf dem Vorſprung eines hohen Felſenabhangs als wäre da die Welt zu Ende! Welch ein beſeligendes Anſchauen entſtrömt den Augen des Knaben, der die erlöſende Geſtalt zuerſt erblickt und regungslos anſchaut! Andere Kinder haben ſie gleichfalls entdeckt und rütteln die älteren Leute und die ganz alten auf aus ihrer dumpfen Betäubung. Welch eine reizende Compoſition, wie die Hungrigen geſpeiſt und die Durſtigen getränkt werden! Die Armen, welche heranſchleichen; das Mädchen, das ſich ſchüchtern zurück hält; das offene, bittende Antlitz des Knaben, der den Blinden leitet; die Geſellſchaft, welche um die Tafel gelagert iſt; die auftragenden Mägde; der Hund, der auch ſein Theil verlangt; der Mann und Knabe, welche das Lamm ſchlachten. Und darüber

aufgestellt die Zeichnung (eine Lunette, welche eigentlich über das neue Jerusalem gehört), wie der Engel dem Seher Johannes die herabschwebende himmlische Gestalt zeigt. Mit welcher Neugier blickt er hinab, welches Staunen, welches Entzücken drückt jede Bewegung an ihm aus! Sind diese Darstellungen so schwer zu begreifen? Sind es nicht die einfachsten Gefühle, die jedem Menschen in die Seele greifen? Man muß sie nur erst wirklich sehen können und das Geschwätz, mit dem man einfachen Menschen den lichten Tag verdunkelt, muß aufgehört haben. Eine Zeit wird kommen, wo man sie besser kennt und genießt als heute. Solche Zeiten des freieren Blickes sind kein Traum, sie waren da in Deutschland und in Italien, glückliche Zeiten großer Männer und großer Thaten. Keine fabelhaften Tage uralter Geschichte, sondern wir sind auf's genaueste unterrichtet über sie, die Zeiten der Reformation, wo das meiste von dem Brode gebacken wurde, von dem wir heute noch zehren. Aber wir brauchen neue Vorräthe.

Cornelius ist einer von denen, die dafür sorgen, daß der Proviant nicht ausgehe. Er hat wirklich das Jahrhundert im Auge, nicht bloß den Tag oder die neueste Mode des Tages. Keinem Künstler von heute steht eine Fülle von Gedanken zu Gebote wie ihm, niemand besitzt einen so kräftigen Ausdruck seiner Ideen, keiner verharrte so unerschütterlich auf dem geraden Wege vorwärts. Selbst bei Kleinigkeiten, wenn ich das Wort brauchen darf, bei Zeichnungen zu Medaillen, Albumblättern, Entwürfen zu Arbeiten der Goldschmiedekunst, hat er immer den großen Styl angewandt. Immer tritt uns derselbe Mann entgegen. Und als solchen kennt ihn die Welt und verehrt ihn. Und in Berlin? Sollen wir hier schweigend den Zufall erwarten, der seine Werke, die in unserem Besitze sind, aus ihren Gefängnissen an's Licht holt, damit sie sichtbar werden?

Schweigen könnte man freilich, wenn es sich hier um die Anerkennung eines längst vergangenen Meisters handelte. Da erwartete man ruhig den Umschwung, daß sein Glanz eines Tages vom Staube gereinigt offenbar würde. Man genösse im Stillen die Werke und sähe mit Gleichmuth die große Menge unaufmerksam daran vorübergehen. Aber da der große Meister lebt und arbeitet, da scheint es mir eine Pflicht und eine Ehre, für ihn aufzutreten und so lange immer von neuem auf seine Größe hinzuweisen bis ein Erfolg errungen wird oder bis man seine Kräfte erschöpft fühlt.

Möchten diejenigen, deren Stimme bei dieser Angelegenheit zur Entscheidung beiträgt, von der Ueberzeugung erfüllt sein, daß Cornelius' Werke vom höchsten Werthe sind und daß sie zu Grunde gehen, wenn die Dinge beim Alten bleiben.

Man soll nicht das Unmögliche begehren. Auch der feurigste Enthusiast würde jetzt nicht das Verlangen stellen, die nöthigen acht Millionen müssen sogleich angewiesen werden, und Dom und Camposanto aus dem Boden wachsen. Aber es kann ein Lokal beschafft werden, in welchem alle Cartons auf eine richtige Weise aufgestellt, sichtbar und zugänglich sind. Dieses Lokal wird dann auch diejenigen Zeichnungen aufnehmen, mit welchen der Meister heute noch, im Vertrauen auf ihre einstige Ausführung, beschäftigt ist.

Angemessene Räume müssen diese Denkmäler des deutschen Geistes beherbergen. Ausgeführt oder nicht ausgeführt: stehen sie erst eine Zeitlang dem allgemeinen Anblicke offen, hat man sich an sie gewöhnt, ist man fähig zu sagen, man sehe wirklich, was sie enthalten, und überblickte ihren innern Reichthum, beginnen sie uns vertraut zu werden, wozu Jahre vielleicht gehören, dann wird man in zukünftigen Zeiten kaum daran glauben wollen, daß an der Unentbehrlichkeit eines solchen Besitzthums

je gezweifelt wurde, und daß ihre ganze Existenz vom Ausgange schwankender Berathungen abhängig war.

Beschlösse man jedoch, das Camposanto zu vollenden, gelänge es, den Willen zu einer Thatsache reifen zu lassen, daß noch bei Cornelius' Lebzeiten an die letzte Ausführung seiner Werke Hand angelegt und ihm so für den Ausgang seines Lebens die Beruhigung gewährt würde, die für ihn in dem sichtbaren Beginne der Arbeiten liegen muß, dann würden wir auch für uns die Beruhigung gewonnen haben, daß dem großen deutschen Maler, ich sage nicht ein außerordentliches Zugeständniß gemacht, sondern ihm nur das gewährt sei, worauf er den gerechtesten Anspruch erheben darf. Solche Leute werden von der Vorsehung nicht zum beliebigen Spielzeug in die Welt geworfen.

Was wir für ihre Werke thun und welche Ehre wir ihnen zu erweisen glauben, schließlich ehren wir doch uns selber allein, denn der Ruhm der großen Künstler ist eins mit dem Ruhme des Volks, auch wenn das Volk sich ihrer nicht einmal würdig zeigte.

Dieser Aufsatz wurde vor einer Reihe von Jahren geschrieben. Nichts ist anders geworden seitdem. Nur daß Cornelius nach Berlin zurückgekehrt ist und daß er, im zweiundachtzigsten Jahre seines Lebens, einen neuen Carton begonnen und beinahe vollendet hat: mit das Schönste das je von ihm geschaffen worden ist. Noch immer fehlt das wenige Geld, um den Werken dieses Mannes einen ständigen Aufenthalt geben zu können. Größtentheils liegen sie aufgerollt oder sonst zusammengepackt auf den Böden der Akademie. Des größten deutschen Meisters Arbeiten soll nicht die bescheidenste Stätte gewährt sein, wo sie sichtbar sind. In keinem andern Lande würde das möglich sein.

Alexander von Humboldt.

Als die Zuſammenſtellung von Briefen und Geſprächen, welche zwiſchen Humboldt und Varnhagen gewechſelt worden ſind, veröffentlicht wurde, war ihr Eindruck ein tiefgehender. Das Publikum verſchlang die Blätter die ihm hier geboten wurden, und zwar ein Publikum aus allen Ständen.

Darüber herrſchte kein Zweifel, daß mit den ſo aller Welt zugänglich gemachten Vertraulichkeiten (denn Geheimniſſe waren es nicht) ein Mißbrauch getrieben ſei, den nichts entſchuldigen könnte. Wir ſind durch die Zeitungen daran gewöhnt, Meinungen, Charaktere und ſogar Privatverhältniſſe rückſichtslos öffentlich behandelt zu ſehn. Allein dergleichen beleidigt kaum mehr. Jedermann erkennt den Einfluß der momentanen Erregung. Die ſich berührt fühlen, antworten entweder oder ignoriren den Angriff. Allewelt aber vergißt bald was ſo geſagt worden iſt, und Niemand möchte darum auf Preßfreiheit Verzicht leiſten wollen. Wird die Sache zu arg, ſo kann man ſich an die Gerichte wenden. Was aber ſoll geſchehen, wenn die einſchneidenden Aeußerungen eines verſtorbenen Staatsmannes, die im geheimſten Geſpräch einem andern Staatsmanne gegenüber gethan worden ſind, ſich plötzlich aufgezeichnet und gedruckt finden?

Denken wir uns eine in beſter Eintracht lebende ausgebreitete Familie. Verſtimmungen welche ſich in gereizten Worten Luft machen, können auch in ihr nicht ausbleiben. Sie

liegen in der Natur der Menschen und entstehen überall. Mit der Erregung aber schwindet auch die Erinnerung daran, und trotz der bösesten Reden, die hier oder dort vielleicht gefallen sind, bleibt die allgemeine Einigkeit und das Vertrauen das alte. Nun plötzlich aber entdeckte sich, nehmen wir an, es sei eine unsichtbare Hand immer dann thätig gewesen wenn gerade am empfindlichsten dieser oder jener sich über Bruder, Schwester, sogar über Eltern oder Kinder geäußert, und all diese Dinge fänden wir aufgezeichnet und gedruckt vor. Es wäre nicht möglich, ein stärkeres Gift zu ersinnen, um mit einem Schlage den geschlossensten Kreis zu sprengen. Immer wieder würde jeder neu lesen, in unvertilgbarer Schrift, was der andere über ihn gesagt, und das Vertrauen fortan vernichtet sein.

Etwas ähnliches geschah mit der Herausgabe der Briefe und Gespräche Humboldt's. Varnhagen war zuletzt noch einer der wenigen gewesen die die alten Zeiten durchlebten. Zu ihm kam Humboldt dann und wann und überließ sich dem freien Ausdrucke dessen was ihn ärgerte, betrübte und belastete. Was in seinen Briefen steht, ist in geringerem Maße verfänglich, seine mündlichen Aeußerungen aber, die wenn er wieder gegangen war von Varnhagen notirt wurden, enthalten das für Viele unerträglich Beleidigende.

Der Unterschied zwischen geschriebenen Gedanken und mündlicher Rede ist der, daß man dort stets etwas weniger zu sagen pflegt als man denkt, hier aber leicht etwas mehr sagt als man gedacht hat. Dieser Unterschied ist so stark, daß man sich beim Schreiben immer auf das berufen darf, was man, abgesehen von den einzelnen Worten, im Ganzen sagen wollte, was zwischen den Zeilen steht. Wer etwas schreibt, denkt nach und fordert Nachdenken, wer etwas spricht, empfindet und fordert Empfindung, deshalb braucht er stärkere Accente. Ich kann einem

Manne schreiben er gefalle mir nicht, in einer Art daß jeder aus dem Satze herauslieſt, ich hätte ihn einen elenden Kerl nennen wollen; dagegen wenn ich mündlich die schärfſten Ausdrücke gebrauche, bedeuten ſie immer nur, daß ich in einem beſtimmten Momente aus einer beſtimmten Urſache mich zu dieſem oder jenem Worte hinreißen ließ, das, je durchdringender es klingt, nur die geſteigerte Leidenſchaft, die mich ſelber beherrſchte, zum Ausdruck brachte. Solche Aeußerungen deshalb ſind wahr und unwahr zu gleicher Zeit, und derjenige, der ein geſprochenes Wort hinter dem Rücken deſſen, von dem es ausgeht, niederſchreibt und in die Welt ſchickt, begeht ein Unrecht.

Wenn wir alſo Humboldt's Briefe ohne ſeinen Auftrag herausgegeben, ſeine Worte ohne ſein Wiſſen aufgezeichnet und gleichfalls gedruckt ſehen, ſo fällt dieſe Handlung dem allein zur Laſt, von dem ſie ausgeht, und zwar bedarf es hierzu keines beſonderen Verdicts, ſondern die Sache richtet ſich ſelbſt. Es gibt ein Jedermann bekanntes Geſetz des Erlaubten und des Nichterlaubten. Wer dagegen fehlt, empfängt dadurch ſchon daß er fehlt ſeine Beſtrafung, und es findet keine Appellation ſtatt, denn es exiſtirt weder Kläger noch Gerichtshof. Kläger iſt die vollbrachte That ſelbſt, und Gerichtshof das Gefühl des Publikums.

Jetzt, wo das Buch den Reiz der Neuheit verloren hat, iſt es wohl erlaubt, dieſe Bemerkungen über ſein Erſcheinen aufzuzeichnen. Die Heftigkeit des erſten Urtheils hat ſich gemildert. Man iſt ſich bewußt geworden, daß die Angriffe, die es auf noch unter uns weilende Perſönlichkeiten enthält, von dieſen abgeglitten ſind als wären ſie nicht geſchehen, eine Erfahrung, die noch überall gemacht wurde wo gegen lebende Männer auch die ſchärfſten und ſogar die gerechteſten Dinge geſagt worden ſind. Es iſt, als könnte an den Menſchen, ſo

lange sie da sind, kein Urtheil Anderer haften bleiben, es wird wie Kleider abgetragen und verschwindet. Statt dessen tritt Humboldt's Charakter, wie er sich in den Briefen und Gesprächen zeigt, immer mehr als der eigentliche Inhalt heraus. Er ist todt. Ueber ihn beginnt sich ein bleibendes Urtheil zu bilden, und die Frage muß beantwortet werden, was für die Anschauung seines innersten Wesens hier zu gewinnen sei.

Er hatte so lange Jahre gelebt, daß man ihn fast noch als einen Lebenden nahm, der ein Pamphlet gegen seine Zeitgenossen in die Welt schleuderte. Man begann inne zu werden daß er todt sei. Es sind die Worte eines verschwundenen Mannes, die so sehr beleidigten. Eines Mannes, dem, so lange er lebte, nichts imponirte als die wahre, wirkliche Arbeit zum Nutzen der Menschheit, dessen unabläßiges Wirken im Dienste der Wissenschaft uns wie ein Riesenwerk vor Augen steht, und der, ich spreche es aus, auch in diesem Buche nirgends seinem Charakter untreu wird.

Denn was sich seinen Aeußerungen entgegensetzen ließe: der Vorwurf des verletzten Vertrauens, der nachweisbare Widerspruch in den er selbst verfällt, wie sich aus seinen eigenen Briefen beweisen ließe vielleicht, in denen er je nach verschiedener Richtung hin dieselben Dinge lobend und tadelnd zugleich erwähnt, die erwiesene Einseitigkeit, mit der er oftmals persönliche Verhältnisse auffaßt, ändert dennoch nichts in der Sache. Er hat Personen, die er mit Varnhagen im Gespräch auf niedrige Stufe stellt, Schmeicheleien in's Gesicht gesagt, hat schlechte Bücher und Leute, die es nicht verdienten, gelobt und protegirt, hat geschwiegen wo er mit starker Stimme hätte sagen können was seine wahre Meinung war — Alles das eingeräumt: in der ächten Stimmung, die Wahrheit zu sagen, wußte er sie stets zu finden und in scharfe Worte zu kleiden. Geben wir

jenes zu, als eine weniger ideale Entwicklung seines Wesens, welche durch den Zwang der Verhältnisse vielleicht zu einer Lebensnothwendigkeit wurde, halten wir aber um so fester auch am andern und fühlen wir daß hierin das wahrhaft Unvergängliche seines Charakters liegt. Er hätte gewiß mit allen Kräften zu verhindern gesucht, daß frisch nach seinem Tode so sein Andenken preisgegeben würde, wenn er die Möglichkeit hätte ahnen können, aber da es einmal geschehen ist und das Geschehene sich nicht wieder ungeschehen machen läßt, so erkennen wir in Humboldt's Worten das eigne Gefühl über die Unerträglichkeit der Zustände, denen wir heute entronnen sind, und bestärken uns in dem Urtheil, welcher Antheil bestimmten Personen daran zuzumessen sei. In dieser Beziehung ist das Erscheinen des Buches von historischer Bedeutung. Es schlug ein. Keiner kannte die Verhältnisse wie er, keiner hätte so scharf und genau darüber zu reden gewagt. Eine Reihe der präcisesten Gedanken bot er der Nation dar. Wie ein Verhängniß kommen diese Mittheilungen. Man fühlte, die Wahrheit war es, die hier gesagt, — oder selbst hier noch verschwiegen worden war.

Humboldt erscheint rücksichtslos wenn er tadelt sowohl als wenn er schmeichelt. Keiner wird es sobald vermögen, es ihm hierin gleichzuthun, denn Niemand wird sobald wieder mit dem Zauber solcher Autorität umgeben dastehen. Er lobte maßlos. „Interessant, bedeutend, trefflich, geistreich" waren die geringe Scheidemünze, die er unangesehen beinahe jedem wie einem Bettler in die Hand drückte. Aber meistens doch nur denen, die er für Bettler hielt. Selbst eine Bezeichnung wie „theurer, werther Freund" gehörte unter Umständen in dieselbe Kategorie. Er wandte sie an wie die Italiener ihr molto amico mio, ottimo amico, was so etwa einen oberflächlichen Bekannten bedeutet. Lobeserhebungen über Menschen und Werke die er nie

gekannt, scheute er sich nicht auszusprechen. Es war ihm das zur Gewohnheit geworden, wie das Verleihen von Orden und Titeln zur Gewohnheit werden muß, da es doch menschenunmöglich ist, daß der, von dem diese ausgehn, alle die damit bedachten oft auch nur dem Namen nach kenne. Humboldt aber hat gewiß neben den wenigen, die er vielleicht übermüthig machte durch seine in Worten so verführerisch klingende Anerkennung, sehr vielen durch sein Lob genützt und sie sich selbst gegenüber auf eine höhere Stufe gehoben. Seinen Worten, und wenn es Schmeicheleien waren zu denen wenig Grund vorlag, wohnte die Kraft inne, denen, an die sie gerichtet waren, einen edleren Respekt vor sich selbst zu geben und sie anzuspornen, das Ideal der eigenen Thätigkeit, das ihnen als ein erfülltes beinahe fertig entgegengehalten wurde, nun in der That zu erfüllen. Indem er sich dem, der sich an ihn wandte, in unmerklicher Herablassung gleichzustellen schien, wußte er ihm ein Gefühl seiner Thätigkeit einzuflößen als arbeite er mit ihm zusammen dem geistigen großen Ziele der Menschheit entgegen. Man fühlte doch, das glänzende Licht in das sein Lob versetzte, ging von ihm aus. Er nahm die Menschen in solchen Augenblicken als hätten sie Alles schon geleistet was sie im besten Falle einst vielleicht leisten konnten; weil er in ihnen die Fähigkeit erkannte, sah er sie als schon entwickelt und gereift an. Möglich wohl, daß bornirte Naturen dies Gold für baare Münze nahmen, das sich vollwichtig weiter geben ließe; meistens sind es derartige Fälle, die öffentlich bekannt geworden sind, Niemand aber kennt all' die verborgene, fördernde Wirkung, die ohne Schaden der eignen Bescheidenheit anderen zu Theil ward, die sich von einem einzigen solchen Sonnenblicke des Lobes für immer erwärmt und gehoben fühlen.

Humboldt hatte den Trieb, die Dinge in brillantem Lichte

zu ſehen. Seine Neigungen wie ſeine Abneigungen haben etwas Ueberſchwängliches. Sein Styl zeigt das, er erkennt es Varnhagen gegenüber an, er hat etwas blühendes, oft zu voll blühendes. Gern gibt er den Hauptworten ein Geleite ſtattlicher Adjektiva und den Perioden eine vollklingende Rundung. Um ſo kälter, trockener erſcheinen ſeine Worte dann da, wo ſich durchaus keine Gelegenheit idealer Anſchauung darbietet. Mit wegwerfender Miene ſpricht er ſich aus. Was er aber ſo verurtheilt, ſind nicht die mangelnden Kräfte bei gutem Willen, ſondern es iſt die Selbſtüberhebung, die ſich breit macht um andern das Licht zu nehmen. Man gehe das Buch durch, beleidigender Tadel iſt immer nur ausgegoſſen auf die, welche ihre Tendenzen verdüſternd der Welt aufzudringen ſuchen. Humboldt will keine Schranken anerkennen, die der freien Bewegung des Geiſtes geſetzt werden; Niemand ſoll auf dieſem Gebiete gewaltſam den Wegweiſer ſpielen wollen, Niemand ſeine Façon als die alleinſeligmachende durchführen dürfen, gleichſam als legitimer Unterbeamter der höchſten Weisheit ſich gerirend, die der Welt auch ohne Polizei die rechten Wege zeigt. Wer Humboldt's Urtheile, auch die böſeſten, ſo betrachtet, muß das Gefühl der Freiheit darin empfinden, von dem er niemals verlaſſen wurde und der ſein Leben und ſeine Neigungen gewidmet waren.

Gelegenheit dieſe Gedanken auszuſprechen bietet ein kleines Buch, das unter dem Titel „Briefwechſel und Geſpräche Alexander von Humboldt's mit einem jungen Freunde" bei Franz Duncker in Berlin erſchienen iſt. Sein Verfaſſer nennt ſich nicht, deutet ſich gleichwohl genugſam an, um kraft einiger Erkundigungen wohl zu ermitteln zu ſein. Doch iſt in der That für die Schrift wenig daran gelegen, wer er ſei; die Angaben genügen völlig, daß er im Jahre 48 als Student in Berlin lebte und ſich heute als Privatmann in England befindet. Das

Buch bringt einige Briefe Humboldt's ohne Intereſſe, ſein Hauptinhalt beſteht in Aufzeichnungen über eine kleine Anzahl von Beſuchen und Unterhaltungen, die auf einen Zeitraum von neun Jahren vertheilt ſind.

Humboldt, der im Jahre, ſeiner eigenen Angabe nach, etwa 3000 Briefe ſchrieb und von Tag zu Tag ganze Quantitäten neuer Geſichter kennen lernte, ließe ſich ſicherlich in einer heute noch ganz unüberſehbar reichlichen Weiſe aus den ſo gebildeten Verhältniſſen darſtellen. Die Welt muß voll ſein von Leuten, die Briefe mit ihm gewechſelt haben und in mündlichem Verkehre mit ihm ſtanden. Ohne Zweifel könnte man aus den Beiſteuern nur Weniger hier in Berlin dicke Bücher zuſammenbringen, die bei weitem intereſſantere Dinge enthielten als bis jetzt bekannt geworden ſind. Eine ſündfluthliche Ueberſchwemmung von Briefen und Erinnerungen wäre denkbar wenn alle Portefeuilles ſich öffneten, durch welche die wenigen Bogen, von denen hier die Rede iſt, durchaus überfluthet werden müßten; indeſſen bis dies geſchieht, werden ſie immerhin Anſpruch machen dürfen, als ein Beitrag zu der Kenntniß des großen Mannes eine neue Seite ſeines Weſens zu zeigen, oder, wenn ſie ſchon als bekannt gelten will, einige ſchöne Beweiſe über die Art zu bringen wie ſie ſich entfaltete.

Wir ſehen wie ein junger Student ſich Humboldt nähert und von ihm herangezogen und feſtgehalten wird, und dieſes Verhältniß gewährt uns das angenehme, den Augen der heutigen Zeit faſt entſchwundene Bild einer faſt nur noch in antiken Vorbildern lebendigen Wechſelwirkung. Hier ein Jüngling, voll von idealen Gedanken und von Sehnſucht ſie auszuſprechen, dort ein Greis, ihn anhörend und in faſt unſchuldiger Hingabe ausführliche Antworten ertheilend. Wie Sokrates, wenn er in Xenophon's Darſtellung Kindern ernſthaft Rechen-

ſchaft auf ihre Fragen ablegt, oder bei Plato unter Jünglingen ohne Einbuße ſeiner Würde ſich tief bewegenden Geſprächen über die höchſten Probleme hingiebt, hören wir Humboldt über die Unſterblichkeit und über die Ziele der Menſchen reden.

Wie verwirrt iſt das gemeine Leben des Tages, wie vergeſſen wir, welche einfachen, alle Lebensalter gleich anregenden Fragen uns dennoch nur im tiefſten Herzen ergreifen, wie rührt es uns, wo wir auch dieſem Anblicke begegnen, wenn das die Welt verlaſſende erfahrungsſatte Alter der hoffenden Jugend ſeine milden Gedanken vertraut. Das liegt auch als die ſchönſte Anziehungskraft in Eckermann's Geſprächen mit Goethe. Goethe's Tod und der Humboldt's bilden hier wie dort den natürlichen Schluß des Buches. Wie wenigen, deren Alter von Ruhm beſchattet war, wurde das Glück zu Theil, ſich ſo in behaglicher Ruhe der Jugend gegenüber ausſprechen zu dürfen; wie wenigen, die jung ſich danach ſehnten in dieſer Weiſe dem Alter zu begegnen, wurde dies gegeben, und damit für das ganze folgende Leben das unverwüſtliche Gefühl höheren Daſeins, das die Frucht eines ſolchen Verkehres iſt.

Denjenigen aber, welche dieſe Lehren vom Alter empfangen haben, kann die Erinnerung daran nie ſchwinden. Alles Verdienſt des kleinen Buches liegt in der Darſtellung Humboldt's von dieſer Seite, und faſt zum Erſtaunen iſt es, daß ſein Verfaſſer, nachdem er ſo ſehr den idealen Kern ſeiner Arbeit erkannt und hervorgehoben hat, einige, wenn auch nur wenige Urtheile Humboldt's über in Berlin jetzt noch lebende Männer mit einſchließen konnte.

Es giebt eine Grenze in ſolchen Mittheilungen. Goethe wollte, daß zwanzig Jahre nach ſeinem Tode verſtrichen, ehe die Lücken in ſeinem und Schiller's Briefwechſel ausgefüllt würden. Und als Goethe ſelbſt ſtarb, war dieſer Briefwechſel ſchon

weit über zwanzig Jahre alt. Mag dieſes Zartgefühl ein zu weitgetriebenes ſein, keinenfalls aber wird der welcher ſich zur Geſellſchaft gebildeter Männer rechnen will, und darauf macht doch wohl jeder Anſpruch, der überhaupt weiß was dieſe Geſellſchaft bedeutet, ſich erlauben dürfen, tadelnde Aeußerungen über Mitlebende, die mündlich gegen ihn geſchehen, drucken zu laſſen. Humboldt's Tod ändert daran nichts. Und gerade, nachdem durch das Buch, von dem oben geſprochen worden iſt, ein ſo eclatanter Verſtoß gegen die Sitte geſchah, hätte der Verfaſſer doppelt vorſichtig unter dem wählen müſſen was er ſagte und was er fortließ. Daſſelbe gilt vielleicht von der Stelle, wo er ſein an Humboldt gerichtetes Gedicht dieſem vorlieſt und berichtet, er ſei von ihm „zu wiederholten Malen mit Ausdrücken des Lobes unterbrochen" worden. Ich geſtatte mir dieſen Tadel, da ich einer anonymen Perſönlichkeit gegenüberſtehe.

In einer Beziehung jedoch nehme ich das eben Geſagte zurück. Wo es ſich um Männer wie Goethe und Humboldt handelt, erſcheint es faſt als eine Unmöglichkeit, daß irgend eine ihrer Aeußerungen, die irgendwo im Gedächtniſſe des Menſchen oder auf dem Papiere haften blieb, zurückgehalten werden könne. Was Goethe in den flüchtigſten Momenten geäußert, iſt aufbewahrt und gedruckt worden, faſt als wäre es ein Naturprozeß der hier arbeitete. Man kann daher den Einzelnen, durch die es geſchah, Vorwürfe machen, nicht aber das Geſchehene an ſich als etwas zu Verhinderndes anſehen. Peinliche Gefühle bringt es für Viele mit ſich, aber was nützt es, ſich darüber zu beſchweren, wo eine Art von Nothwendigkeit zu walten ſcheint? Es ſollte ſo ſein, daß ſolch ein Mann, der Alles ſah, Alles hörte, abwog und ein deutliches Urtheil darüber ausſprach, unſer Zeitalter durchwandelte. Es war dieſen Urtheilen die Kraft verliehen,

im Gedächtniß der Menſchen zu beharren und einſt hervorzubrechen; und in die Menſchheit wiederum war die Neugier gelegt worden, mit der ein Jeder begierig danach greift und durch die immer mehr wahrſcheinlich von dieſer verſteckten Waare ans Tageslicht gelockt werden wird. Und welch ein Gewinn! Funfzig bis ſechszig Jahre der Epoche lagern ſo in Humboldt's Mittheilungen und geben der Zukunft ein Bild der Dinge die an ihm vorübergingen. Nimmt man dazu was vor und mit ihm Goethe durchlebt und in ähnlich allumfaſſender Weiſe mit ſchriftlichen Randgloſſen ſeines Geiſtes verſehen hat, ſo ſehen wir faſt ein Jahrhundert in den Aeußerungen der beiden großen Geiſter abgeſpiegelt. Auch andere Nationen haben ihre Memoirenſchreiber, keine aber Zeugniſſe die von ſolcher Höhe herab ausgefertigt wären. Beide im Verkehr mit den hervorragendſten Männern der Welt, beide im perſönlichen Auftreten ſich ſcheinbar unterordnend oft den Forderungen einer Etiquette, die ſie ſogar vielleicht bedurften weil ſie in langen Jahren an deren äußerliche Formen gewöhnt waren, dennoch im Herzen der fortſchreitenden Freiheit zugethan und von Verachtung erfüllt gegen die, welche ſie zu läugnen, zu umgehen oder zu verringern ſtrebten.

Dieſe Liebe zur Freiheit, oder, um einen proſaiſcheren Ausdruck zu brauchen, die Forderung geiſtiger Unbefangenheit in allen Fragen iſt es, die die Deutſchen überhaupt vor anderen Nationen auszeichnet, kein Wunder alſo wenn ſie ſich als Charaktergrundzug unſerer großen Männer kundgiebt. Sie macht es uns möglich, das Fremde aufzunehmen ohne unſere eigene Natur zu ändern, in allen Ländern zu wohnen und unſer Vaterland mit dahin zu tragen, jenen wahrhaft chriſtlichen Patriotismus zu hegen endlich (ich nehme chriſtlich hier nicht im kirchlichen ſondern im ethiſchen Sinne), der nicht im Haſſe gegen

andere Völker sondern in der Liebe zu ihnen besteht. Geläugnet soll nicht werden, daß für das politische Leben, wie es sich in unseren Tagen gerade für Deutschland gestaltet hat, eine Erwiederung des Hasses den die Dänen gegen uns hegen, einer Abneigung, die die Russen beseelt, eines Hochmuthes mit dem Franzosen und Engländer uns betrachten, den Deutschen wohl anstände. Werden wir aber nicht immer unnatürlich wo wir so Gleiches mit Gleichem zu vergelten versuchen? „Der gute alte Goethe träumte in seinem Alter von einer Weltliteratur", lautete lange Zeit das Urtheil der Kritik über ihn: er träumte nicht bloß, man verstand ihn nicht, er sah sie voraus! In Humboldt ward diese von Deutschland ausgehende Weltliteratur deutlicher in die Wirklichkeit geschafft. Das kleine Buch, von dem hier die Rede ist, liefert einen neuen Beweis dafür, wie wenig er sich mit seinen Gedanken innerhalb der politischen Grenzen von Deutschland hielt.

Der junge Mann, dem die Lage der Dinge in Preußen nicht zusagte, faßte den Entschluß, nach Nordamerika überzusiedeln. Humboldt denkt nicht daran ihm abzureden. Der offene Brief in französischer Sprache, den er ihm an alle Amerikaner als Empfehlungsschreiben mitgiebt, ist ein großartiger Beweis der Macht, deren er sich bewußt war. Wie ein Fürst schriebe: „Wir, von Gottes Gnaden, thun kund und zu wissen allen denen, welchen dies zu Gesicht kommt ꝛc.", beginnt Humboldt: „Alle diejenigen, welche in den Vereinigten Staaten und in den übrigen Ländern Amerika's meinem Namen und meinen Amerika betreffenden Arbeiten eine wohlwollende Kenntniß gewidmet haben, sind gebeten, Herrn Dr. . . . , personne distinguée par ses talents et la noblesse de son charactère, mit Güte aufzunehmen, ꝛc." Welcher Fürst wäre im Stande, einen solchen über die ganze Erde gültigen Paß

auszufertigen? Ich denke, Jemand der aus sich selbst allein, ohne daß ein Mensch ihm die Wege wies, solche Macht über die Geister der ganzen Welt sich zusammeneroberte, darf wohl mit den Dingen und Personen, die seine Umgebung bilden, auch etwas als grand Seigneur umgehen und mit leichtem Scherze nebenbei bemerken, daß der König Ernst August von Hannover ihn gewiß gern aufhängen würde wenn er es könnte.

„Alle Briefe an mich werden erbrochen", schreibt er dem jungen Manne zu gelegentlicher Warnung, ganz in demselben Tone als sagte er: Nehmen Sie sich draußen in Acht beim Treppenaufsteigen, es sind da ein Paar Stufen von faulem Holze, bei denen Sie durchbrechen könnten wenn Sie darauf treten. Ebenso spöttisch deutet er ein anderesmal die Ueberwachung an, welche ihm die Berliner Polizei angedeihen ließ. Humboldt fühlt sich ganz als den Bewohner eines Planeten, dessen Natur er besser kennt als irgend einer, den er innerlich und äußerlich durchforscht hat, und indem er an die Jahrtausende denkt, in denen die Weltveränderungen sich gestalten, an die Millionen Meilen, nach denen da die Entfernungen gemessen werden, fühlt er die ganze Erde als sein Vaterland und sieht ironisch lächelnd dem Spiel eines unbequemen, aber vergänglichen Despotismus zu, ohne daran zu denken daß dergleichen zu bekämpfen sei. Er wartet es ruhig ab, er weiß es aus Erfahrung, welch ein Ende es zu nehmen pflegt. Und statt mit alten Leuten über die Vergänglichkeit der Dinge zu jammern, behandelt er sein eigenes Alter und seinen Tod leichthin und bestärkt die aufwachsende Jugend, festzuhalten am Unvergänglichen und das Vergängliche als großer Herr zu betrachten und zu behandeln wie er selber zu thun pflegte. Das Unvergängliche aber ist die geistige Arbeit.

Möge ein günstiges Geschick walten, daß, wo Alexander

von Humboldt ſtand, ein Anderer auftrete, der gleich ihm an höchſter Stelle die Würde der Kunſt und Wiſſenſchaft verfechte, das Richtige, Förderliche vermittle und das Unfruchtbare zu verhindern wiſſe. Der, wie er, allen Emporſtrebenden in unermüdlicher Dienſtbarkeit gefällig, mit Rath und That zu helfen ſtrebe, und wenn verdüſternde Zeiten kommen ſie gleich ihm, als vergängliche Wolken verſpotte, dennoch aber auch ſie zum Dienſte des Fortſchrittes, wenn irgend möglich, auszubeuten verſtehe. Mag dann auf zehn, die es in Wahrheit verdienten, einer, oder ſogar ein zweiter dazu, mit durchſchlüpfen, dem ſeine Fürſprache unverdientermaßen zu Theil ward: zeigen würde ſich der hohe Nutzen eines ſolchen Mannes ebenſo glänzend, als ſich empfindlich heute ſchon der Mangel fühlbar macht, der durch ſeinen unerſetzlichen Verluſt entſtanden iſt.

Dante und die letzten Kämpfe in Italien.

I.

Die Versuchung, politische Zustände vergangener Zeiten mit denen der Gegenwart zu vergleichen, liegt so nahe, daß ihr oft nachgegeben wird. Die Geschichte weist eine Wiederkehr von Entwicklungsstadien auf; die Dinge schreiten vorwärts und kehren nicht zurück in die alten Gleise, aber die neuen Gleise schlängeln sich in ähnlicher Bewegung.

So erlebte die Menschheit mehr als einmal das Aufgehn engaristokratischer Herrschaft in die breite Gewalt der allgemeinen Masse, oder die Erhebung tyrannischer Macht über der Zerrissenheit der Parteien, die einander nicht im Gleichgewichte zu halten vermochten. Und selbst die Geschicke der Einzelnen scheinen beim Eintritt solcher Umschwünge ähnliche Bahnen einzuschlagen. Wie bei den Völkern lassen sich bei den Personen Parallelen ziehen, zwischen denen Hunderte von Jahren liegen. Fast mathematisch gleiche Schachstellungen der Verhältnisse überraschen uns, bei deren Anblick wir vergessen, wie anders doch die Spiele hier und dort begonnen wurden und wie verschieden ihr Ausgang war. Und bei der Vergleichung solcher Crystallisationen von Ereignissen bilden sich Resultate, welche, den Schein höherer geschichtlichen Gesetze annehmend, nicht nur die die eigene Zeit erläutern, sondern auch dunkle Partien weit ab-

gelegener Begebenheiten plötzlich enträthseln, daß sie uns erhellt und verständlich dünken.

Die Geschichtsschreibung, die sich mit solchen Vergleichen beschäftigt, verfolgt insgemein zwar momentan politische Zwecke. Dennoch läßt sich eine auf den Gewinn solcher Formeln der allgemeinen Entwicklung abzielende Betrachtung der Erlebnisse der Menschheit denken, der es nur um Erkenntniß und um Gerechtigkeit zu thun ist. Alle Geschichtsschreibung ist doch nichts anderes als ein Darstellen vergangener Dinge im Spiegel der Gegenwart; unbewußt macht auch der Unparteiische die eigenen Tage zum Hintergrunde der Figuren die er auftreten läßt. Warum soll dieser Hintergrund nicht dann und wann in deutlicher Gestaltung hervortreten dürfen, ja die Vergangenheit oder eine bestimmte Epoche aus ihr selbst zum Hintergrund zurückgedrängt werden, dem die heutige politische Bewegung die Figuren liefert? Wir betrachten die Ereignisse gewöhnlich in dem Sinne, daß wir aus den ältesten Tagen, dem Anfange der Dinge, heranrücken zu den unsern: warum nicht einmal mit der Darstellung der unseren beginnend rückwärts schreiten? Alles was irgend welchen Nutzen in sich trägt, gestattet eine praktische und natürliche Behandlung. Vergleiche verschiedener Epochen unter sich, des Heute mit dem Ehedem, des Ehedem mit dem Heute, der Personen, der Nationen, der Länder untereinander: all das läßt sich in belehrungsreicher Weise ausbeuten; auf die natürlichste Art werden wir so den allgemeinen Fortschritt gewahr und erkennen die Vortheile der Gegenwart. Kein einfacheres Mittel, die Leichtigkeit der heutigen Kriegführung darzustellen, als die Feldzüge Cäsars oder eines der Feldherren des Mittelalters oder selbst Friedrichs des Großen mit der Voraussetzung betrachten, als hätten ihnen die heutigen

Chauſſeen, Eiſenbahnen, Dampfſchiffe und neueſten Geſchütze zu Gebote geſtanden.

Was aber würde man zu einem Verſuche ſagen, die Frage zu löſen, ob Friedrich der Große ſich heute für glatte oder gezogene Geſchütze erklärt, ob Karl der Große das Königreich Belgien anerkannt, ob Friedrich die heutige preußiſche Verfaſſung beſchworen haben würde? Worin liegt das Abſurde ſolcher Fragen? Es erſchiene doch natürlich, den heutigen Liberalen in Preußen, wenn ſie auf Friedrich's Toleranz und kühne Politik hinweiſen, einzuwerfen: wenn ihr ihm ſelber damals, als er noch lebte, ſo hättet kommen wollen, würde er euch ſchon den Mund geſtopft haben. Wohl, aber er würde es nicht thun wenn er jetzt lebte, antworteten ſie. Und dennoch, obgleich dieſer Streit offenbar nicht zu entſcheiden iſt, berufen ſich fort und fort die Liberalen auf Friedrich wie auf den ihrigen, und die entgegengeſetzte Partei will wenig von dem Könige wiſſen, der doch ſeinen Adel und ſeine Soldaten mehr bevorzugte als jetzt überhaupt einem Könige möglich wäre, und der in jedem Sinne ein abſoluter Monarch war.

Woher dieſe Widerſprüche? Unter welchen Bedingungen dürfen ſich politiſche Parteien der Gegenwart auf Männer der Geſchichte berufen?

Was mich anreizt, dieſe Frage aufzuſtellen, iſt die von Prof. Karl Witte erſchienene Broſchüre über „Dante und die italieniſche Frage“ (Halle 1861), worin Dante zur neueſten Umgeſtaltung Italiens in Beziehung gebracht und die Beweisführung unternommen iſt, daß der große Dichter und Staatsmann, weit entfernt, ſich den Vorgängen der letzten Tage günſtig geſtimmt zu zeigen, vielmehr ſich von ihnen als einer verderblichen Wandlung der Geſchicke ſeines Vaterlandes abge-

wandt und sie mißbilligt haben würde. Statt von Haß gegen die Deutschen erfüllt zu sein, habe er, von dankbarer Liebe gegen sie beseelt, ihr Regiment gebilligt und herbeigesehnt; gegen den Umsturz des Bestehenden habe er sich gestemmt; unbekannt sei ihm das einige Italien gewesen, wie es heute proclamirt wird, sondern das Land ein geographischer Begriff, (für ihn damals wie für Metternich im laufenden Jahrhundert) und sein einziges Heil die gliedschaftliche Unterordnung unter das deutsche oder römisch-deutsche Kaiserthum. Nicht blos als ein Irrthum, als bewußte Täuschung müsse es angesehen werden, wenn die italienischen Liberalen, die Anstifter der heute sich vollziehenden großen Revolution, Dante als den Urvater ihrer Gesinnungen verehrten.

Die Namen bedeutender Liberalen werden aufgezählt, welche ihre Studien Dante zuwandten: Mazzini, der eine nachgelassene Arbeit Ugo Foscolo's über Dante herausgab, Tommaseo, der Exdictator von Venedig, einer der geistreichsten neueren Erklärer, und Andere. Dies kurzweg der Inhalt des kleinen Buches, das aus 47 Seiten besteht.

Es erscheint fast als eine Sache die sich von selbst versteht, daß wer derartige Ausführungen unternimmt, ein Gegner der italienischen Einheit neuester Bildung sein müsse. Das Thema schon bringt es mit sich. Der Verfasser indessen giebt sich als solcher nicht geradeweg zu erkennen, ja lehnt es ausdrücklich ab *), durch seine Beantwortung der Frage: in wieweit diejenigen, von denen die letzte Umgestaltung Italiens ausgeht, sich auf Dante berufen dürften, irgendwie über die Wirren der Zeit entscheiden zu wollen. Er vermeidet, ein geradezu verwerfendes Urtheil über die letzten Vorgänge und heutigen

*) S. 44.

Zuſtände auszuſprechen: objectiv und als Gelehrter will er Dante's etwanige Stellung zur letzten Bewegung erörtern, — und doch iſt die Art, wie er dieſes Verſprechen erfüllt, kaum als objective Darſtellung zu bezeichnen, und damit von vornherein ein Widerſpruch in ſeine Schrift gekommen, welcher ihr gerade in der Hauptſache den Vorzug der Klarheit entziehen mußte.

Die Einheit Italiens, behauptet der Vortrag *), wie ſie Dante verkündet habe, ſei eine völlig verſchiedene geweſen von der, welche in unſern Tagen auf den Wegen des Umſturzes verwirklicht werden, oder wie es andern Orts heißt **), durch Rechtsbruch und Gewaltthat durchgeführt werden ſolle. Mit dieſen Worten iſt, mag der Wille dazu noch ſo ausdrücklich abgelehnt werden, dennoch über die Wirren der Zeit ſehr deutlich entſchieden worden. Und von dieſem Standpunkt ſchreibt der Verfaſſer des Vortrages durchaus. Das Verſprechen, bei einer Aufgabe, wie er ſie ſich geſtellt, parteilos bleiben zu wollen, war ein unerfüllbares in ſich. Parteilos können wir nur da ſein, wo die Dinge, die wir betrachten, völlig losgelöſt werden von den Leidenſchaften, welche die eigene Zeit bewegen. Parteilos ließen ſich Dante's Zeiten heute wohl betrachten, wenn man von Grund aus überzeugt wäre, daß das, was im 13ten Jahrhundert Katholicismus, Ariſtokratie, Kaiſerthum und Bürgerthum bedeutete, keinen gemeinſchaftlichen Inhalt mehr mit dem beſitze, was von uns heute unter dieſen Worten verſtanden wird; daß der Kampf der Guelfen und Ghibellinen, der Städte und des Adels, des Kaiſers und der geiſtlichen Gewalt ausgebrannte Vulkane ſeien. Sobald ſie aber anders angeſehen werden, ſobald man, wie der Verfaſſer des Vortrages thun

*) S. 43 **) S. 23.

will, danach fragte, ob es denn möglich sei, daß Dante, der Verfasser des Buches über die Monarchie, ein Freund oder sogar der geistige Urheber der heute obsiegenden Bewegung genannt werden dürfe, hat die Parteilosigkeit ein Ende, und man hätte, scheint mir, besser gethan, dies ohne Weiteres einzugestehen, statt es abzulehnen und dennoch nicht verleugnen zu können.

Denn dieses Buch über die Monarchie enthält nicht nur kein Wort, welches Dante etwa als einen Anhänger der heute sogenannten legitimen Fürstenherrschaft kennzeichnete, sondern überhaupt nichts, was auf die jetzigen Verhältnisse in der Weise bezogen werden könnte, daß sich daraus Dante's politische Stellung zur italienischen Politik neuesten Tages construiren ließe.

II.

Die Zeiten, in denen Dante lebte, waren die, als nach dem Sturze der Hohenstaufen, welche zuletzt die Idee des die ganze Erde umfassenden Kaiserreiches aufrecht erhielten, sich kein Arm mehr fand, um mit dem Schwerte des Reiches in der Faust dafür kämpfen zu wollen.

Aber der Gedanke bestand fort, er war zu tief eingewurzelt. Wie heute noch ein ächter Katholik, und wenn er niemals etwas mit Rom zu thun gehabt, nur die eine untheilbare Kirche kennt mit ihrer unvergänglichen Spitze, dem römischen Papste, so erblickte damals die gesammte Menschheit, als Staatsorganismus aufgefaßt, ihre Spitze im römischen Kaiser, mochte nun einer vorhanden sein oder nicht, und selbst diejenigen erkannten ihn als ihre von Gott eingesetzte Obrigkeit an, die sich nichts von ihm befehlen lassen wollten. Man opponirte, aber man leugnete nicht.

Die Menſchen ſaßen zu feſt alle noch an der Stelle wo ſie geboren waren, und in den Gedanken die ihre Väter ihnen vererbten, als daß eine tief in den Geiſtern haftende Anſchauung, wie die vom Kaiſerthume, ſich raſch hätte verlieren können. Jahrhunderte lang beſtand ſie fort, als das alte Weſen des römiſchen Reiches längſt zu einer Fabel oder dunklen Ahnung nur geworden war. In jenen Zeiten war der gemeine Mann nicht klarer über den höheren Inhalt des Staatslebens, deſſen Theil er war, als unmündige Kinder über das Geldvermögen ihrer Eltern ſind. Ueberall gab es alte, unvordenkliche Rechte, Gewohnheiten und Sitten, die Niemand antaſtete. Die Völker ſtanden einander in märchenhaftem Lichte gegenüber, und dies Märchenhafte machte ſich in allen Anſchauungen geltend. Wie eine dunkle höhere Macht zog der Kaiſer umher durch die Länder, immer in Bewegung, die höchſte Gewalt wo er auftrat, und wie eine ferne, ſtrahlende Sonne thronte das Papſtthum in Rom, unbeweglich und unzerſtörbar.

Das Emporkommen der Städte, das will ſagen, die ſich hinter feſten Mauern allmählich entwickelnde und concentrirende Cultur, bildete die erſten feſten Inſeln in dieſem Meere politiſcher Unklarheit. Hier fühlte man, wie mächtig man in ſich allein ſei und daß man des Kaiſers entbehren könnte. Zwiſchen den Städten entſtanden Fehden und Freundſchaften, bei denen er weder mitzureden noch zu ſchlichten hatte. Die Nationalitäten bildeten immer bewußter ganze in ſich beſchloſſene Körper, deren Kriege untereinander die höhere Entſcheidung des oberſten Lenkers verſchmähten. Ueberall Selbſtbewußtſein und Abfall von der alten Lehre. Die Kreuzzüge ſollten zu wiederholten Malen als eine einige großartige Action nach außen das innen zerfallende neu zuſammenbacken: es gelang zu Zeiten, dann aber dienten ſie ſelber nur dazu, den allmächtigen Zwie-

spalt zu befördern. Venedig und Genua, um diese beiden als glänzendste Beispiele zu nennen, sogen aus ihnen die Kraft der Unabhängigkeit. Die letzten Kämpfe der Hohenstaufen schon galten nicht mehr der Herrschaft über die Völker, sondern sie führten ihre Kriege als Repräsentanten ihrer Dynastie, welche im Besitze Neapels Herrin der italienischen Politik war. Die Städte, der Papst und Frankreich machten ihnen das streitig. Nach dem Unterliegen der Hohenstaufen trat Frankreich siegreich in ihre Stelle ein. Deutschland gab die hohe Stellung, die es in Europa spielte, auf. Mit seiner Macht begann seine Cultur zu sinken, während die der romanischen Völker emporstieg. Immer aber noch hatte man für die Gestaltung der Dinge den alten Gedanken des untheilbaren überragenden Kaiserthumes und dafür schlugen sich die Parteien in Italien.

Das, warum man in Wahrheit kämpfte, war einfach der Besitz an den Dingen. Die französische Partei, die Nationalen, die Guelfen, die sich auf den Papst beriefen, als eine über dem Kaiser stehende Macht, glaubten sich der Anerkennung der Rechte überhoben, welche ohne die Bestätigung der Kirche einzig aus Kaiserlicher Verleihung stammten. Die deutsche Partei, die Ghibellinen, hielten fest oder suchten wieder zu erobern. Das machte diese Kämpfe so langwierig und der Theorie nach unbeendbar. Es handelte sich um die Existenzen. Unterliegen war eins mit in die Verbannung gehen; in die Verbannung gehen eins mit die Gelegenheit abwarten zu siegreicher Rückkehr. Und indem das Jahrzehnte dauerte, deren eins dem anderen folgte, wurde dieser Zustand des Kampfes allmählich der gewöhnliche, ja der natürliche in Italien. Ueberall zwei Lager mit wechselndem Glücke. Als schwämme bei einem Fahrzeuge die Hälfte der Mannschaft im Wasser nebenher, erkletterte endlich einmal das Schiff und würfe die andere hinaus, die dann

ihrerſeits nebenherſchwimmend den günſtigen Moment erwartete, ſo ging es in den Städten zu. Nicht etwa der Adel ſtand als die Ghibellinen dem Bürgerſtande als den Guelfen entgegen, ſondern beide waren geſpalten. Und weil der Mangel an vereinten Geldmitteln, an Verkehrsſtraßen und an dauernder Autorität eines Einzigen nachhaltige planvolle Kriege faſt unmöglich machte, ſondern überall abgeſonderte lokale Kämpfe fortflackerten, ſo hielt ſich dieſer Zuſtand in hoffnungsloſer Stätigkeit aufrecht. Lauter kleine Fehden. Große Armeen, wenn ſie ſich manchmal bilden, doch nur aus einer Vereinigung kleiner Theile beſtehend, ohne innere Organiſation. Deshalb gewaltige Heere oft eben ſo plötzlich verſchwindend als ſie zuſammenfließen. Der Boden ſaugt ſie auf gleichſam. Kaiſer, heute an der Spitze langer Züge, haben morgen keinen Mann mehr. Der Soldat führte Krieg auf eigene Fauſt und eigene Rechnung. Zwiſchen der feſten Gliederung der heutigen Völker und derer des alten römiſchen Reiches bilden jene Jahrhunderte eine ſeltſame zwiſchen Auflöſung und Geſtaltung ſchwankende Mitte. Gerade bei ſolchen Zuſtänden aber formen ſich die Charaktere am feſteſten.

Florenz, Dante's Heimath, war kaiſerliches Lehen. Sammt dem übrigen Toskana gehörte die Stadt zu jener berühmten Erbſchaft der Gräfin Matilde, die ihr Land der Kirche vermachte. Die Kaiſer erkannten die Schenkung nicht an, die Päpſte dagegen acceptirten ſie wohl, und ſo ſtanden ſich nun bei den Kämpfen im Innern der Stadt der päpſtlich und kaiſerlich geſinnte Adel gegenüber, beide ihrer Idee nach berechtigt zur Herrſchaft, das will ſagen, zur Machtvollkommenheit ſich gegenſeitig zu vertreiben. Beiden galt Unterdrückung der anderen Partei für Freiheit. Neben den Waffen kämpften die Geiſter. Die Guelfen ſuchten darzuthun, daß der Kaiſer dem

Papste zu gehorchen hätte, daß der Papst das „größere L
sei, ohne seine Bewilligung stände dem Kaiser kein Rec
Die Ghibellinen trennten ihrer Theorie nach beide Ge
und verfochten die unabhängige kaiserliche Politik. Der K
sollte kommen und sie unterstützen, deshalb riefen sie ihn so
süchtig herbei. Dante, in seiner Jugend ein Guelfe, wurde
es scheint, mehr durch die Veränderung der Parteien zuein
die sich nicht bloß in zwei große Lager, sondern in eine
Reihe wechselnder Mittelnüancen spalteten, als durch plö
politische Bekehrung aus einer anfangs guelfischen Positio
Centrum mehr und mehr zur andern Seite hinübergedr
bis er sich mitten unter die Ghibellinen verschlagen sah.
denschaftlich von Natur, seiner Kraft sich bewußt und
was er bereits im Kriege und bei Unterhandlungen ge
sucht er für seine Genossen zu wirken wie er dies imm
than: das Buch über die Monarchie ist eine dieser An
gungen. Mit logisch wissenschaftlicher Schärfe will er in ihm
die Berechtigung seiner Sache darthun, wie sein ganzes großes
Gedicht die Verdammung seiner politischen Feinde und die Ver-
herrlichung der Freunde zum Inhalt hat. Dieses im Exil ge-
schrieben, jenes vielleicht früher, in Zeiten als er noch sanfter
gesinnt war und sein Schicksal noch nicht die entscheidende Wen-
dung genommen hatte.

III.

Dante's Werk ist betitelt De Monarchia, lateinisch abge-
faßt und in drei Bücher eingetheilt.

Das erste Buch beginnt mit dem Beweise von der Noth-
wendigkeit des kaiserlichen Regimentes überhaupt. Dante be-
ruft sich auf Aristoteles, auf Homer, auf allgemeine philosophi-
sche Gründe. Er faßt die Menschheit als ein untheilbares

Ganze, das einer Spitze bedarf. Dieſe Einheit des Menſchengeſchlechtes, die er als über allen Unterſchieden der Nationalitäten waltend annimmt, verſteht ſich ſo ſehr von ſelbſt, daß ſie ohne Weiteres in Rechnung gebracht wird.

Auf die allgemein menſchlichen Gründe folgen die religiöſen. Gott ſei der erſte Bewegungsgrund alles Guten, deshalb müſſe das Gute ſoviel als möglich ihm zu gleichen ſuchen. Gott ſei Eins — „Höre Israel, Gott der Herr iſt ein einiger Gott" — Gott habe die Menſchen nach ſeinem Bilde geſchaffen, alſo müſſe auch darin die Schöpfung ihm zu gleichen ſtreben: unter der Herrſchaft eines einzigen Fürſten ſei die Menſchheit Gott am ähnlichſten. Jeder Sohn müſſe in die Fußtapfen ſeines Vaters treten: ſo auch die Menſchheit, die ein Sohn des Himmels ſei.

Endlich ein Grund der Nützlichkeit. Wo Streit entſtehen könne, müſſe ein Urtheil möglich ſein. Zwiſchen zwei einander gleichſtehenden Fürſten könnten Streitigkeiten ausbrechen: wer ſolle urtheilen? — Ein Dritter müſſe über ihnen ſtehen, deſſen Wort den Ausſchlag gäbe, ein Monarch, ein Kaiſer, der allein Gerechtigkeit durchzuführen im Stande ſei.

Nichts aber ſei der Liebe zur Gerechtigkeit nachtheiliger, als die Begierde nach irgend etwas. Nur der Kaiſer könne frei ſein von ſolchen Wünſchen, denn ihm allein bleibe nichts mehr zu begehren übrig. Alles gehöre ihm ja, nur der Ocean bilde die Grenze ſeines Reiches, während es bei den niederen Fürſten anders ſtände. Der Kaiſer allein könne es redlich meinen bei ſeinem Urtheil. Seine Herrſchaft ſei die des Friedens und der Liebe, alle Menſchen ſtänden ſeinem Herzen gleich nah, unter ihm allein ſei die wahre Freiheit des Lebens denkbar.

Denn der Urſprung aller Freiheit ſei die Macht, den eignen Willen zu beſtimmen. Zuerſt begehre man eine Sache, dann

erfasse man sie, dann urtheile man, ob sie gut oder verwerflich, und danach endlich lasse man sie wieder los oder behalte sie. Nur wenn das Verlangen nach einem Dinge von dem Urtheile ausgehe, das man über seine Güte oder Schlechtigkeit gefällt habe, sei das Urtheil frei, dagegen wenn das Urtheil von dem Verlangen selbst schon geleitet werde, entbehre es der Freiheit. Frei könne daher nur der Kaiser urtheilen, der nichts verlange weil ihm nichts versagt sei.

Aus diesen und aus vielen andern Gründen noch erklärt Dante die Monarchie für die zuträglichste Regierungsform. Dies bildet den Inhalt des ersten Buches, dessen Schluß und letzter Beweis auf's klarste zeigt, wie unmittelbar die damalige Welt auf den Gedanken des Alterthums beruhte. Einmal, sagt Dante, sei die Monarchie in ihrer vollkommensten Gestalt bereits dagewesen, zu der Zeit, welche der Sohn Gottes um auf Erden zu erscheinen so erwartet, oder, weil auch das in seiner Macht lag, so gestaltet habe unter Augustus. Unter diesem sei der ganze Erdkreis in friedlicher Ruhe vereinigt und das Menschengeschlecht glücklich gewesen, Paulus selbst bezeuge es, der den damaligen Zustand einen glückseligen genannt. „In Wahrheit, ruft Dante aus, war Zeit und weltliche Herrschaft damals im Zustande der Erfüllung, denn das Geheimniß unserer Glückseligkeit ermangelte in keiner Hinsicht seines dienenden Werkzeuges. Welche Schicksale aber der Erdkreis erlitten hat seit jenen Tagen als das heilige nahtlose Gewand von den Krallen der Begierde zum ersten Male zerrissen ward, das können wir lesen, o, daß wir es nicht mit eigenen Augen zu erblicken brauchten! O du Menschenvolk, von welchen Stürmen, welcher Trübsal, welchem Scheitern der Hoffnung mußtest du heimgesucht werden, da du zum Thier mit den vielen Köpfen geworden, hierhin und dorthin auseinanderstrebst, krank an Geist und an Ge-

müthe. Was kümmert dich das höhere Verſtändniß der Dinge mit den unwiderleglichen Beweiſen, was die Erfahrung, was die Süßigkeit der himmliſchen Stimme, wenn durch den Hauch des heiligen Geiſtes zu dir die Worte tönen: Siehe wie gut und lieblich, wenn Brüder in einem Hauſe zuſammen wohnen!"

Dieſe Worte bilden den Uebergang zum zweiten Buche, in welchem das wohlbegründete Recht des römiſchen Volkes auf die allgemeine Herrſchaft behandelt wird. Dante erklärt den Begriff des Rechtes. Es iſt der Wille Gottes in ſeiner irdiſchen Erſcheinung. Was ihm zuwiderläuft, kann das Recht nicht ſein, nur was Gott unter den Menſchen durch ſeinen Willen geſchehen läßt, darf ſo genannt werden. Nun aber iſt Gottes Willen an ſich unſichtbar, mittelbar allein läßt er ſich erkennen; verſteckt und verborgen iſt das Petſchaft, der Abdruck nur im Wachſe ſichtbar; deshalb müſſen wir nach den Zeichen ſuchen, welche als ein Abdruck dieſes geheimen Siegelringes anzuſehen ſind.

Den erſten Beweis, daß das römiſche Volk rechtlich (durch den Willen Gottes alſo) die Herrſchaft über den Erdkreis erwarb, ſieht Dante in einer inneren Eigenſchaft der Nation. Nobilissimo populo convenit omnibus aliis praeferri: Dem edelſten Volke gebührt der Vorrang vor allen andern! Das römiſche war das edelſte, folglich verdiente es den erſten Rang einzunehmen. Denn da die Ehre der Lohn der Tugend und Tapferkeit (virtus) iſt, und da aller Vorzug eine Ehre, ſo iſt Bevorzugung der Lohn der Tugend — und nun beginnt das Lob des römiſchen Volkes, ſeines Adels, ſeines Alterthums. Aeneas, der ruhmvolle König, iſt ſein Stammvater, wie der göttliche Dichter Virgil für ewige Zeiten dem Gedächtniſſe des Menſchen eingeprägt hat. Livius bezeugt es nicht weniger. Welcher Adel aber dieſem invictissimo et piissimo patri Aeneae

innegewohnt habe, beweise nicht allein seine eigene Trefflichkeit, sondern auch die seiner Vorfahren und Gemahlinnen, deren sämmtliche Geburtsvorrechte durch Erbrecht auf ihn übergingen. Nun werden die Stellen aus Virgil's Aeneide ausgezogen, aus denen Aeneas' Nobilität hervorleuchtet. Merkwürdig, wie Dante den Anschauungen seiner Zeit gemäß, durch seines Helden verschiedene Heirathen dessen Ansprüche auf Beherrschung der Welt beweist. Durch Creusa, Priamus Tochter, seine erste Frau, fiel ihm das Anrecht auf Asien zu; durch Dido, seine zweite Gemahlin, das auf Afrika; durch Lavinia, seine dritte, welche aus Italien, dem edelsten Lande Europas stammte, das Recht auf Europa. Summa Summarum: Aeneas erwarb durch seine drei Frauen dem römischen Volke, dem er Alles, was ihm zugehörte, vererbt hat, Anspruch auf die Beherrschung der Welt. Ein Glück, daß man damals noch nichts von Australien und Amerika wußte.

Auf Virgils Zeugnisse läßt Dante die Fingerzeige Gottes in der Geschichte folgen. Nur durch Wunder konnte die Mission des römischen Volkes unterstützt werden. Diese Wunder aber traten ein, sind offenbar geworden und zeigen mithin den Willen Gottes; dieser wiederum beweist den legitimen Anspruch.

Erstlich der wunderbare Schild, welcher unter König Numa aus den Wolken herabfiel. Dann die Rettung Roms durch die Gänse des Capitols. Darauf der Hagel, durch welchen Hannibal die zur Vernichtung reifen Römer zu verfolgen verhindert ward. Endlich die Flucht Cloelias. Zuletzt aber ein Beweis, geschöpft aus der politischen Handlungsweise der Römer. Wer das Wohl des Staates (bonum rei publicae) beabsichtigt, beginnt Capitel fünf des zweiten Buches, der beabsichtigt die Erfüllung des Rechtes. Denn das Recht ist die Bestim-

mung der ſächlichen und der perſönlichen Verhältniſſe des Menſchen zum Menſchen; wo dieſe gewahrt werden geſchieht etwas der menſchlichen Geſellſchaft Zuträgliches, wo ſie verdorben werden das Gegentheil. Wenn nun das Endziel jeder Geſellſchaft das gemeine Wohl aller ihrer Mitglieder iſt, ſo muß der Zweck des Rechtes das gemeine Wohl ſein. Wer alſo das Wohl des Staates will, will die Erfüllung des Rechtes, und wenn die Römer das Wohl des Staates wollten, wollten ſie nichts als die Erfüllung des Rechtes. Daß das römiſche Volk aber, indem es die ganze Erde ſich unterwarf, dieſes Wohl im Auge hatte, geht aus ſeinen Thaten hervor, in welchen dieſes heiligſte, frömmſte und ruhmvollſte Volk, frei von aller dem Staate ſo nachtheiligen Habſucht, und nur aus Liebe zu einem allumfaſſenden friedlichen Zuſtande, mit Vernachläſſigung des eigenen Vortheiles, nur um des allgemeinen Heiles willen, das es dem Menſchengeſchlechte denn auch wirklich verſchafft hat, ſich zeigte wie es ſich gezeigt hat. Und deshalb heißt es in Wahrheit: die römiſche Herrſchaft entſpringt aus dem Quell der Frömmigkeit. — Man glaubt ein franzöſiſches Manifeſt neueſten Datums zu leſen.

Doch Dante will dies nicht ſo ohne Belegſtellen behaupten. Cicero wird citirt. „So lange, ſchreibt dieſer in den Officien, als die Herrſchaft der Republik durch Wohlthaten und nicht durch Ungerechtigkeiten bezeichnet wurde, war der Ausgang unſerer, für die Bundesgenoſſen oder für die eigene Herrſchaft geführten Kriege, milde, wie es ſich von ſelbſt verſtand. Der römiſche Senat war die Zuflucht der Könige und der Völker. Und da unſere Feldherren und Behörden darin das größte Lob ſuchten, daß ſie die Provinzen und die Länder der Verbündeten treu und zuverläſſig ſchützten, ſo verdiente unſere Herrſchaft eher den Namen Schutz der Welt, als daß von einer Obergewalt

die Rede war". Cincinnatus, Fabricius und Camillus werden dafür genannt, Brutus, der seinen Sohn opfert, Mucius Scävola und Cato. Und nachdem so der Satz, daß die Römer bei Unterjochung des Erdkreises das Recht gewollt, als erwiesen angenommen wird, folgt die weitere Behauptung, daß wer das Rechte wolle, auch das Rechte thue, daß Rom mithin seine Weltherrschaft rechtlich erworben habe, und daß dies folglich als eine Naturnothwendigkeit betrachtet und bewahrt werden müsse.

Der Beweis erübrigt noch, daß das römische Volk von der Natur zum Herrschen bestimmt worden sei. Wir sähen, sagt Dante, daß bei der Zusammensetzung einer obrigkeitlichen Behörde nicht nur der Rang des einzelnen Mitgliedes in Betracht gezogen werde, sondern auch ihre Fähigkeit dem Amte vorzustehen. Nach ähnlicher Voraussicht verfahre die Natur, sie ordne die Dinge nach dem Maße ihrer inneren Befähigung. Hieraus folge daß die natürliche Rangordnung der Dinge die rechtlich begründete sei, und daß, was von der Natur bestimmt werde, als rechtlich begründet festgehalten werden müsse. Von der Natur aber sei das römische Volk zum Herrschen bestimmt worden.

Auch hierfür Beweise. Wie demjenigen die Vollkommenheit in einer Kunst fehle, der nur die endliche Form im Auge haltend, die Mittel außer Acht lasse, durch welche er zur Darstellung dieser Form befähigt werde, so auch würde die Natur einen Mangel an Machtvollkommenheit in sich haben, wenn sie nur die allgemeine Form der Gottähnlichkeit erstrebe, die Mittel jedoch vernachlässige, durch welche diese zu erreichen sei. Die Natur aber sei in Nichts unvollkommen. Folglich habe sie auch die Mittel zum Zwecke, nicht den Zweck allein im Auge — kurz, Italien sei das tauglichste Land, das römische das taug-

lichſte Volk, ſeine Alleinherrſchaft von der Natur angeordnet, folglich berechtigt, folglich deren Aufrechterhaltung eins mit Vollziehung göttlichen Willens.

Dies Alles, ſagt Dante, ſeien die offenbaren Beweiſe, jetzt wolle er die verborgenen Urtheilsſprüche Gottes mittheilen, deren einige man ſogleich verſtehen werde, während andere uns durch den Glauben und das Verſtändniß der heiligen Schrift zu erlangen blieben. Denn wie Niemand auch bei der größten Vortrefflichkeit ohne den Glauben an Chriſtus erlöſt werden könne, ſo auch vermöge Niemand ohne ihn das Recht zu erkennen. Impossibile sine fide placere Deo, ſtände in den Hebräern. Im Leviticus heiße es, Jeder aus dem Hauſe Israel, der einen Ochſen tödte oder ein Schaf, oder eine Ziege im Lager oder außerhalb des Lagers, und nicht am Eingange des Zeltes des Herrn eine Gabe darbrächte, ſei des Blutes ſchuldig. Mit der Thüre des Zeltes ſei hier Chriſtus gemeint als Eingang zum himmliſchen Reiche, die menſchlichen Thaten aber bedeute die Tödtung der Thiere. Dies ſei klar; aber die geheimen Urtheile Gottes könnten nur durch beſondere Gnade Gottes offenbar werden, entweder indem er uns ihrer freiwillig oder auf unſer Gebet theilhaftig mache. Aber auch durch Kampf könne ihre Erkenntniß erlangt werden: durch die Entſcheidung des Looſes nämlich oder durch den Wettſtreit, und dieſer Wettſtreit wieder theile ſich in den Zweikampf, das Duell, und in das Ringen Mehrerer nach demſelben Ziele.

Das erſte Duell, hören wir nun, war das des Herkules mit dem Antäus, der erſte Wettſtreit der zwiſchen Atalante und Hippolytus. Der Sieger ſiegte durch Gottesurtheil. Die Römer beſiegten im Wettkampfe alle Völker, folglich hat Gott es gewollt, welcher die Vernichtung der einzelnen kleinen Theile zuließ, damit der eine

große Zweck zur Erfüllung käme. Viele andere Völker hätten Aehnliches versucht, nur den Römern sei es gelungen das Ziel zu erreichen.

Ninus, König von Assyrien, sei der erste gewesen der nach der Weltherrschaft strebte. Dieser habe Asien unterworfen. Dante beruft sich dabei auf Ovid und Orosius. Der zweite sei Vesoges, König von Egypten, der dritte Cyrus, der vierte Xerxes, der fünfte Alexander. Wir lernen hier Alexander's Tod in neuer Fassung kennen: er läßt die Römer zur Unterwerfung auffordern, allein noch ehe er Antwort empfangen, stirbt er plötzlich. Der bloße Zusammenstoß mit dem auserwählten Volke läßt ihn zu Grunde gehen! Nun endlich, sechstens, treten die Römer auf; ihnen gehorcht der Erdkreis, ihre Ansprüche sind göttlichen Ursprunges.

Nicht weniger ist dies der Fall, wenn die Gesetze des Zweikampfes in Betracht kommen, dessen Wirksamkeit als Symbol göttlicher Entscheidung Dante auseinandersetzt. Das Duell des Aeneas und Turnus ist nach ihm das älteste und sein Erfolg maßgebend für Europa. Scipio's Kampf mit Hannibal wird dann als ein Duell en masse erklärt, wodurch die Herrschaft über Afrika erworben sei. Allein wozu all diese Beweise? — Christi Willen war, wie Lucas bezeugt, unter dem Edict der römischen Herrschaft geboren zu werden. Christus erkennt hierdurch selbst die Gesetzmäßigkeit des Edicts an. Da aber nur der legitime Herrscher ein rechtskräftiges Edict erlassen kann, so war Augustus rechtmäßiger Kaiser.

Und noch mehr. Christus starb für uns, damit der Fluch der durch den Sündenfall auf uns gekommenen Verdammniß von uns genommen werde. Sterbend sagte er zu Johannes: Es ist vollbracht. Dies „consummatum est“ bedeutet: es bleibt nichts mehr zu thun übrig. Indem er die Strafe ohne Schuld

erlitt, war die Erlöſung geſchehn. Allein wäre dieſe Strafe keine von einer rechtmäßigen Obrigkeit verhängte, alſo ein bloßes ihm zugefügtes Unrecht, keine gerechte Beſtrafung der Sünde geweſen, ſo müßten auch unſere Sünden, durch deren Beſtrafung an ſeinem unſchuldigen Leibe wir erlöſt worden ſind, nicht rechtmäßig beſtraft und die Erlöſung als nicht vollbracht angeſehen werden. Iſt aber unſere Erlöſung eine Wahrheit und Chriſti Ausſpruch, es iſt vollbracht, eine Wahrheit, ſo iſt auch der Richter, von dem er zum Kreuze verurtheilt wurde, ein von rechtswegen eingeſetzter geweſen. Dieſer war Pilatus, eingeſetzt von Tiberius, und Tiberius herrſchte durch Gottes Willen als rechtmäßiger Kaiſer.

Er aber ſowohl als das römiſche Volk waren dennoch unſchuldig am Tode Chriſti, denn Herodes war nicht etwa Stellvertreter des Kaiſers oder des römiſchen Senates, ſondern von Tiberius als ſelbſtändiger König eingeſetzt, der auch für ſeine Thaten allein die Verantwortlichkeit zu tragen hatte. Deshalb fährt Dante fort, möchten die, welche ſich für Söhne der Kirche ausgäben, in Zukunft davon abſtehen, dem römiſchen Kaiſerthume in dieſer Beziehung ungerechte Vorwürfe zu machen. Sie ſähen ja, daß Chriſtus, der Kirche Bräutigam, dieſes Reich im Leben und Tode anerkannt habe. „Und hiermit, ſchließt er das zweite Buch, glaube ich deutlich genug bewieſen zu haben, daß das römiſche Volk auf rechtlichem Wege die Herrſchaft über den Erdkreis ſich erworben hat. O glückliches Volk, ruft er aus, o ruhmreiches Italien, o wäre doch nie derjenige geboren worden, der deine Macht ſchwächte, oder hätte ihn wenigſtens niemals die fromme Abſicht, in der er zu handeln glaubte, zu ſolchen Täuſchungen gebracht! — Das dritte Buch lehrt uns, was dieſer Schluß zu bedeuten habe.

Wenn Dante, ein Mann der Staatsämter bekleidete, ſtu-

dirter als die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen, ein wahrheitsliebender, in ſeiner Offenheit faſt harter Charakter, ein abgeſagter Feind der lügneriſchen Kniffe, durch deren Hülfe die päpſtliche Partei ihre Anſprüche zu begründen ſuchte, ein klarer, logiſch-denkender Kopf, ſo phantaſtiſche Beweisführungen zuſammenſchmiedete, wie mag erſt die Verwirrung geweſen ſein in weniger klaren Geiſtern, wie endlich mag die fanatiſche große Maſſe in jenen Zeiten gedacht haben! Kritik der Quellen war ein Begriff damals, deſſen Ahnung man kaum hegte. Was in alten Autoren geſchrieben zu leſen war, ſtand feſt. Alles dies, mochten nun Kirchenväter oder heidniſche Philoſophen und Dichter die Autoren ſein: Sage, Geſchichte, Poeſie und Philoſophie nahm man als ein großes Ganzes, welches man ſo künſtlich zu organiſiren und in ſich in Verbindung zu ſetzen wußte, daß ein brauchbares Material daraus entſtand, deſſen man ſich unbefangen bediente. Da finden wir die Perſonen des alten Teſtaments im engſten Familienzuſammenhange mit denen der griechiſchen Mythologie, da ſpielt römiſche und griechiſche Geſchichte mit Volksromanen und Lokalſagen untereinander, Lücken von Jahrhunderten werden überſprungen, Chronologie gibt es nicht, und alles dies wird ſo gläubig aufgenommen wie heute die verbürgteſten Relationen kaum. Völlig ſcheint Dante zu vergeſſen, daß Auguſtus und Tiberius keine Chriſten waren; vor dem ungeheuren Glanze, daß ſie die rechtmäßigen Kaiſer des rechtmäßigen Volkes ſind, verſchwindet das wie ein geringfügiger Nebenumſtand. Von den Juden, die ſich doch auch für etwas hielten, iſt gar keine Rede. Nur das eine auserwählte römiſche Volk gibt es, nur das eine Land Italien, nur die eine Stadt Rom. Alles andere niedriger. Aber es darf auch das nicht vergeſſen werden, daß man zu Dantes Zeiten nicht über den Umkreis der Geographie der antiken Römer hinaus ſah, und daß, wie Italien die Mitte der

Erde war, die Erde noch immer die ſtillſtehende Mitte des Weltſyſtems bildete, um welche ſich die anderen Geſtirne drehten.

Vom Pabſte handelt das dritte und letzte Buch der Monarchie. „Eine Frage bleibt mir noch zu behandeln übrig, beginnt es, deren wahrheitsgetreue Beantwortung vielleicht nicht ohne das Erröthen Einiger ſtattfinden kann, und die möglicherweiſe Indignation gegen mich hervorrufen könnte. Sie betrifft die beiden großen Lichter: den römiſchen oberſten Prieſter, Pontifex romanus, und den römiſchen weltlichen Herrn, Princeps romanus, die Frage, ob die Gewalt des römiſchen Kaiſers abhänge unmittelbar von Gott oder von einem Statthalter oder Diener Gottes, will ſagen, vom Nachfolger Petri, welcher in Wahrheit die Schlüſſel der Himmelsthore in ſeinen Händen hält.“

Dies zu entſcheiden, ſetzt Dante wiederum ein Princip als Ausgangspunkt ſeiner Beweisführung: Gott kann nicht wollen was den Abſichten der Natur zuwiderläuft. Er beſpricht darauf die bei der Behandlung gerade dieſer Frage obwaltenden Schwierigkeiten. Meiſtens pflege Unwiſſenheit die Urſache eines Streits zu ſein, hier aber ſei der Streit die Urſache der Unwiſſenheit. Man ſehe nicht, und wolle doch nicht eingeſtehn daß man blind ſei. Drei Gattungen von Menſchen wären hier dem Auffinden der Wahrheit entgegen und verhinderten ſie. Erſtlich der Papſt ſelber, Chriſti Statthalter und Petri Nachfolger, dem wir ſchuldeten was wir Petrus, nicht aber was wir Chriſtus ſelber ſchuldig wären, und mit ihm andere Hirten der chriſtlichen Heerde, welche der Wahrheit aus blindem Eifer, und nicht, wie Dante gern glauben wolle, aus Stolz und Hochmuth entgegen wären. Zweitens die, denen hartnäckige Habſucht (cupiditas) das Licht der Vernunft ausgelöſcht habe, die ſich Kinder der Kirche nennten, obgleich der Teufel ſelbſt ihr Vater ſei; dieſen ſei ſchon der

bloße Name des allerheiligſten Kaiſerthums ein Gräuel, und ſie verläugneten auf das unverſchämteſte die Principien, auf denen dieſe und die vorhergehenden Fragen baſirt ſeien. Drittens die, welche die Decretaliſten genannt wären, die ohne alle Kenntniß der Philoſophie und Theorie nur auf ihren (allerdings ehrwürdigen) Decretalen, aber auf dieſen allein fußend, das Uebergewicht der Kirche über das Kaiſerthum behaupteten.

Das war die Partei der Guelfen mit dem Papſte an der Spitze! Vom Kaiſerthum wollen dieſe überhaupt nichts hören, auf Discuſſion ſich nicht einlaſſen. Wo ſie Rechte beweiſen ſollen, bringen ſie die Decretalen vor. Dieſe, ſagen ſie, ſind das alleinige Fundament der Kirche. Dante fertigt ſie kurz ab. Die Decretalen oder Traditionen ſeien dann erſt entſtanden, als die Kirche bereits gegründet geweſen, wie dieſe auf ihnen beruhen könne? Wie ſie, die erſt durch die Kirche Autorität erhielten, der Kirche ſelbſt ihre Autorität verleihen könnten? Er leugnet hierauf die ſymboliſche Bedeutung der Erſchaffung von Mond und Sonne für dieſen Fall. Beide Herrſchaften bezögen ſich auf die Menſchen, Mond und Sonne wären am vierten, der Menſch aber erſt am ſechsten Tage erſchaffen: wie Gott denn ein bloßes Beiwerk des Menſchen früher als dieſen ſelbſt habe in die Welt können ausgehen laſſen? Außerdem wären beide Herrſchaften, kaiſerliche und päpſtliche, nur Correctivmittel der menſchlichen Sündhaftigkeit, da aber am vierten Tage der Menſch noch kein Sünder geweſen ſei, weil er überhaupt noch gar nicht exiſtirt habe, wie Gott denn da das Pflaſter habe auflegen können, ehe der Schaden vorhanden geweſen ſei? Moſes könne mithin unmöglich in Erſchaffung von Mond und Sonne dieſen ſymboliſchen Sinn hineingelegt haben.

Angenommen aber, dem wäre ſo, ob denn der Mond, weil er ſein Licht von der Sonne empfange, darum ein Stück der

Sonne ſei? Nur eine einzelne Eigenſchaft des Mondes empfange aus der Sonne ihren Urſprung. Außerdem beſitze der Mond neben dem aus der Sonne gezogenen Lichte ſein eigenes, was bei Sonnenfinſterniſſen ſich deutlich zeige, nur einen Zuwachs an Licht verdanke er der Sonne, den auch der Kaiſer aus der Benediction des Papſtes empfange.

Dante widerlegt hierauf andere Stellen, aus denen die Oberherrſchaft der Kirche abgeleitet wurde. Ich laſſe dieſe, da ſie in der That für heute nur den Werth theologiſcher Spielereien haben, aus und komme zur Schenkung Conſtantins, der zum Dank dafür, daß er vom Papſt Sylveſter vom Ausſatz gereinigt worden, der Kirche die Stadt Rom und Vieles andere zum Geſchenk macht. Die Matildiſche Erbſchaft erwähnt Dante nicht. Conſtantins Schenkung aber fertigt er damit ab, daß dieſe, ſelbſt wenn ſie geſchehen ſei, als ein der Idee des die ganze Erde umfaſſenden Kaiſerreichs widerſtrebender Akt, in ſich als unmöglich betrachtet werden müſſe. Weder der Kaiſer habe das gedurft, noch ſei die Kirche befähigt geweſen, weltliche Güter als Geſchenk anzunehmen. Eben ſo wenig habe, demſelben Principe zufolge, Karl der Große dem Pabſte Hadrian eine ſolche Schenkung machen können. Dagegen, ob man leugnen wolle, daß Otto den Papſt Benedict ab- und Leo wieder eingeſetzt habe? Das Kaiſerthum ſei vorhanden geweſen vor der Kirche, könne alſo von ihr ſeine Macht nicht empfangen haben. Nur Gott ſelber oder der einſtimmige Wille der Menſchheit könne der Kirche eine derartige Obergewalt übertragen haben, aber nirgends finde ſich die Spur einer ſolchen Uebertragung. Chriſtus, deſſen Lebenslauf den ſymboliſchen Lebenslauf der Kirche bedeute, habe zu Petrus geſagt, mein Reich iſt nicht von dieſer Welt, wäre es von dieſer Welt, ſo würden meine Diener für mich kämpfen und mich nicht den Juden ausgeliefert haben.

Aus Leib und Seele ſei der Menſch zuſammengeſetzt, beiden ſei ihr Endziel vorgezrichnet, beide ſeien dem Verderben ausgeſetzt, für beide Gottes Führung vorgeſehen: der Papſt ſoll die Seele des Menſchen zur ewigen Seeligkeit, der Kaiſer ſie zum irdiſchen Glücke führen; jener nach der Lehre der göttlichen Dokumente, dieſer nach Maßgabe menſchlicher Wiſſenſchaft; und weil um beides zu erlangen Ruhe und Frieden vonnöthen ſei, müßten dieſe beiden das höchſte Beſtreben des Papſtes und des Kaiſers bleiben. „Dennoch, ſo ſchließt Dante, iſt dieſe letzte Trennung der beiden Gewalten nicht allzu ſtrict aufzufaſſen, denn da auch die irdiſche Glückſeligkeit gewiſſermaßen nur um der himmliſchen willen eingeſetzt worden iſt, ſo möge der Kaiſer ſich dem Papſte mit der Ehrfurcht nahen, wie der älteſte Sohn ſie gegen ſeinen Vater hegen ſoll, damit er, erhellt vom Licht der väterlichen Gnade, um ſo leuchtender den Erdkreis beherrſche, welchem er von dem allein vorgeſetzt worden iſt, den wir als aller geiſtlichen und weltlichen Dinge oberſten Lenker verehren.“

Hiermit ſcheint mir der Inhalt der Schrift über die Monarchie erſchöpft zu ſein, von der wir nicht wiſſen, wann Dante ſie verfaßt hat. Ob in den Zeiten, als er noch in Florenz weilte und die Ankunft eines Kaiſers aus Deutſchland noch in weiter Ferne lag, oder ſpäter, als Heinrich von Luxemburg erſchien und die Ghibellinen von ihm die Erfüllung ihrer Hoffnungen begehrten.

IV.

Im Laufe des Vortrages wird die allgemeine Anklage gegen die italieniſchen Liberalen auf drei Sätze concentrirt. Sie ſollen ſich nicht auf Dante berufen dürfen, erſtens bei ihrer glühenden Liebe für Italien als ein gemeinſames Vaterland,

zweitens bei ihrer Abneigung gegen die Fremden, die Deutſchen insbeſondere, drittens bei ihrem Haſſe gegen die weltliche Herrſchaft des Papſtes. Dieſe drei Punkte werden dargeſtellt als die Glaubensartikel der italieniſchen Revolutionspartei, welche, begeiſtert für Dante, ihn als die älteſte und erſte Autorität für dieſe Sätze anſehe.

Machen wir mit dem Kirchenſtaate den Anfang. Dante ſpricht ſich in der Monarchie gegen den weltlichen Beſitz der Kirche aus. Mit folgendem Raiſonnement glaubt der Verfaſſer des Vortrages ſeine Autorität hier beſeitigen zu können.

„Reichte unſere Verehrung für den Dichter der göttlichen Komödie auch ſo weit, ſagt er*), daß wir ſeiner Auffaſſung gegenüber keinen Widerſpruch zuließen, ſo könnten wir die Idolatrie doch nicht ſo weit treiben, ſeine Worte, lediglich weil ſie vor mehr als einem halben Jahrtauſend gegründet ſein mochten, auch für die Verhältniſſe der Gegenwart als in letzter Inſtanz entſcheidend zu betrachten."

„Wir würden uns, fährt er fort, einer Ungerechtigkeit gegen Italien ſchuldig machen, wenn wir die ſchiedsrichterliche Stellung eines kaiſerlichen Schirmherrn der ganzen Halbinſel, ja der katholiſchen Chriſtenheit, verwechſeln wollten mit dem ausſchließlichen Beſitze eines beſchränkten italieniſchen Gebietes, der den öſterreichiſchen Souverain neben andere italieniſche Fürſten ſtellt und ihm in deren Zwiſten blos eine Parteirolle zuweiſt."

All das iſt richtig, und wenn der Verfaſſer die Conſequenz daraus zöge, es ſei, weil die Verhältniſſe ganz anders lägen, überhaupt nicht thunlich Dante heute zu citiren, ſo möchte auch nichts dagegen eingewandt werden wenn er ſchließt: „Noch

*) S. 44.

größer vielleicht wäre das Unrecht, das wir der weltlichen Herrschaft des Papstes zufügten, wenn wir die Anschauung des 14. Jahrhunderts heute noch ohne weiteres für sie als maßgebend ansehn wollten."

Allein der übrige Inhalt des Vortrages stimmt nicht zu diesen Aeußerungen parteilos scheinender Billigkeit. Steht Dante wirklich so außer allem Zusammenhange mit der heutigen Politik, wie kommt der Verfasser des Vortrages dazu, ihm trotzdem in seinem Vortrage eine so bestimmte Stellung zu der heutigen Lage der Dinge anweisen zu wollen? Woher nimmt er die Berechtigung, auszusprechen, Dante würde sicherlich gegen das jetzige Königreich gewesen sein? Er hätte seinen eignen Folgerungen zufolge eben so wenig Recht zu dieser Behauptung, als die italienischen Liberalen zu der ihrigen, ja er hätte, wären seine obigen Sätze diejenigen gewesen, mit denen der Vortrag begann, nach ihnen überhaupt nichts weiter zu sagen gehabt, denn sie erledigen das Thema durchaus, welches den Titel bildet.

So aber ist er nur bei der einzigen Frage um den Kirchenstaat zu derartiger Logik gestimmt, und gerade hier, behaupte ich, paßt diese Logik nicht. Da allerdings muß Dante veraltet erscheinen, wo er die Ungültigkeit der Constantinischen Schenkung beweist. Die heutige Kirche beruft sich nicht mehr darauf. Es ist bekannt, wie der jetzige Kirchenstaat im Laufe des 16. Jahrhunderts erst durch bekannte Manoeuvres zusammengebracht worden ist, deren theilweis hohe Verwerflichkeit auch der beste Katholik nicht läugnen kann. Aber wo Dante die politische Herrschaft des Papstes mit Gründen angreift, welche aus der Natur der katholischen Kirche und den einfachen Worten des Evangeliums selbst geflossen sind, kann sich jeder noch auf ihn berufen, heute und so lange es überhaupt einen Kirchenstaat geben wird. Denn über gewisse allgemein menschliche Dinge

ändern ſich die Anſichten nicht. Nie wird Meinungsverſchiedenheit darüber eintreten, daß Kinder ihre Eltern lieben ſollen, daß Treue zu bewahren ſei, daß chriſtliche Prieſter fromme, keuſche, friedfertige, über weltlichen gemeinen Vortheil erhabene Leute ſein müſſen. Und ſo: wenn der Verfaſſer des Vortrages von Mißverſtändniß und abſichtlicher Täuſchung redet, bei dieſer Frage hat er kein Recht, einen ſolchen Vorwurf zu erheben.

Noch weniger aber ſicherlich bei dem zweiten Punkte, wo er zu beweiſen ſucht, daß Dante „eine gliedſchaftliche Unterordnung Italiens unter ein deutſches Kaiſerthum“ gewünſcht habe.

Er gibt zu, daß Dante der Deutſchen als eines Volksſtammes äußerſt ſparſam gedenke. Statt ſparſam hätte er ſagen ſollen: ſoviel wie gar nicht. Denn nur einmal nennt Dante uns beiſpielshalber als Nation, da wo er (Inf. 17. 21) die Deutſchen mit dem Beinamen lurchi, Säufer und Praſſer in einem Worte, beehrt. Doch werden wir auch hier, und ſo noch einmal, nur als geographiſcher Namen angebracht, ohne weiteren Inhalt als den der Ortsbezeichnung. Und dennoch ſoll Dante die Unterordnung Italiens unter deutſches Regiment gewollt haben, und worauf hin? — weil er gewünſcht habe, daß ein deutſcher Kaiſer die Welt und folglich auch Italien beherrſche.

Deutſch oder deutſch-römiſch nennt der Verfaſſer dieſen Kaiſer. Uns in Deutſchland iſt dieſe Bezeichnung allerdings geläufig, und es mag immerhin ſo überſetzt werden wo im Lateiniſchen Imperator oder Imperator Romanus ſteht. Aber auf dieſen oberflächlichen Sprachgebrauch einen hiſtoriſchen Beweis bauen wollen, ohne den Unterſchied der Worte auch nur zu erwähnen, das kann wiſſenſchaftlich nicht als erlaubt erſcheinen, am wenigſten da, wo es ſich darum handelt die Anklage bewußter Täuſchung aufrecht zu erhalten. Nirgends ſpricht Dante von einem deutſchen oder deutſch-römiſchen Kaiſerthume,

einem Imperio tedesco, germanico, allamannico, oder tedesco-romano u. ſ. w., ſondern überall, wo ihm im Vortrage dieſer Ausdruck untergelegt wird, ſteht entweder allein Imperium oder Imperium Romanum ohne auch eine Andeutung nur, daß die Perſon des Kaiſers ein Deutſcher ſein müſſe, oder gar, daß die Regierung des Kaiſers eins ſei mit einem politiſchen Uebergewichte der Deutſchen in Italien. Hätte aber Dante ſich die Kaiſerkrone nicht anders als auf einem deutſchen Haupte denken können, ſo wäre gerade in ſeiner Zeit, wo die franzöſiſchen Könige und andere nichtdeutſche Fürſten nahe daran waren, dieſe Würde zu erlangen, eine Erklärung darüber nothwendig geweſen. Einmal redet er Albrecht, Rudolf von Habsburgs Sohn, „o Alberto tedesco“ an*) und wirft ihm vor, nicht nach Italien gekommen zu ſein, um ſich in Rom zum Kaiſer krönen zu laſſen und Ruhe zu ſchaffen. Ich wäre nicht abgeneigt (ohne darauf beſtehen zu wollen) dies Wort auch hier im ungünſtigen Sinne zu nehmen. „O Alberto, ein rechter Deutſcher biſt Du, ein unentſchloſſener Zauberer nämlich, daß Du Italien im Stiche ließeſt und nicht kamſt um uns Ghibellinen beizuſtehen.“ Doch könnte in dem tedesco hier auch das liegen, daß Albrecht, eben weil er nicht nach Italien kam, ein Deutſcher geblieben war; er hätte ſollen in Rom zu einem Römer werden.

Doch ſind dies Conjecturen, denn nirgends ſpricht Dante ſonſt von den Eigenſchaften des deutſchen Charakters. Nirgend geſteht er etwa das ein, was er gewiß öfter zu beobachten Gelegenheit hatte, daß die deutſchen Soldaten ſich beſſer ſchlügen als die italieniſchen. Oder zeigen die Ghibellinen etwa per-

*) Purg. 16. 97: O Alberto tedesco, ch' abbandoni
Costei ch' è fatta indomita e selvaggia.

ſönliche Neigung gegen die Deutſchen? Wo räumen ſie uns in irgend etwas den Vorrang ein? Am liebſten nennt Dante ſeinen Kaiſer, dieſes über alle Nationalität erhabene Werkzeug der Vorſehung, ohne jedes Beiwort: Imperadore; — deſſen Amt par excellence Imperio genannt wird, ohne weitere Beifügung — cui ufficio è per excellenza Imperio chiamato senza nulla addizione. Ich citire dieſe Worte aus ſeiner il Convito, das Gaſtmahl, betitelten Schrift, welche nicht, gleich der Monarchie, als eine bloß wiſſenſchaftliche, von der Politik des Momentes losgelöſte Arbeit erſcheint, ſondern auf die Ereigniſſe anſpielend eine conciſere, heftigere und gereiftere Sprache führt. Das Convito müßte eher als die Monarchie angeführt werden, wenn von Dantes Anſichten über das Kaiſerthum die Rede iſt. Hier fühlt man deutlicher noch als dort, wie durchdringend das Wort „römiſch" gemeint iſt, wenn er es dem Kaiſer beilegt, und daß der Ausdruck „deutſch„ oder „deutſch-römiſch", der in dem Vortrage abwechſelnd gebraucht wird, für Dante faſt eine Unmöglichkeit wäre.

Dante kümmerte ſich bei ſeinem Kaiſer um die Nationalität ſo wenig als auch unſere ſtrengſten ultramontanen Katholiken ſich deshalb etwa nach einer Herrſchaft Italiens in Deutſchland ſehnen, weil der Papſt ein Italiener zu ſein pflegt. Es kommt ihnen auf die Kirche an; Rom als der Sitz ihres Oberhauptes liegt außerhalb der politiſchen Landkarte. Rom iſt der Wohnort der höchſten geiſtlichen Gewalt, vor der die Nationen alle gleich ſtehen. So auch betrachteten die Ghibellinen den Kaiſer. Dante ſagt es ausdrücklich. Alle die zum römiſchen Reiche gehören, ſind Römer; den Italienern jedoch bleibt der Vorzug reinerer, unmittelbarer Abſtammung vom alten Volke ſelbſt, welches das Reich ſtiftete und ſeine Mitte bildete. Italien iſt der Garten des Reiches, il giardino dell' Imperio, Rom ſeine Hauptſtadt.

Italien erſchien Dante als das alte prädeſtinirte Brüteneſt der Weltſchickſale, Deutſchland war der Boden, das die Träger der höchſten weltlichen Gewalt nun einmal zu liefern hatte. Deutſchlands politiſche Inſtitutionen, auf deren Kenntniß es doch zuerſt hätte ankommen müſſen wenn Italien ſich „in gliedſchaftlicher Unterordnung Deutſchland anſchließen ſollte", liegen nicht in Dante's Geſichtskreis.

Und nun endlich, die Italiener ſollen ſich bei ihrer Begeiſterung für ein einiges freies Königreich Italien nicht an Dante als an denjenigen erinnern dürfen, der ſeiner Zeit für ein freies und großes Italien geſchwärmt habe.

Vermittelſt eines raſchen Auszugs der italieniſchen Geſchichte wird vom Verfaſſer des Vortrages dargethan, Dante ſei nicht für den „allesgleichmachenden Abgrund eines Königreichs Italien" geweſen, ſondern für jene ſchon ſo oft genannte gliedſchaftliche Unterordnung Italiens unter ein deutſches Kaiſerthum. Erſtens jedoch hätte hier bewieſen werden müſſen, daß Dante in der That von dieſer ſogenannten gliedſchaftlichen Unterordnung ꝛc. ein Wort gewußt, und zweitens daß dieſelbe, oder das vielmehr was Dante an ihrer Stelle wirklich wünſchte: die Vereinigung aller Länder der Erde unter dem römiſchen Kaiſer, einen Gegenſatz bildete gegen die Staatsform welche heute in Italien zu endgültiger Geſtaltung kam. Dante's Kaiſerreich aber und die neueſte Centralregierung Italiens über Victor Emanuel ſind zwei ſo durchaus verſchiedene Dinge, die ſo wenig einen Widerſpruch enthalten, als es ein Contraſt ſein kann, wenn derſelbe Menſch der als Kind auf dem Arm getragen wird, als Mann ſpäter zu Pferde ſitzt. Es ſind zu verſchiedenen Zeiten verſchiedene Zuſtände. Wohl klagt Dante daß die Länder Italiens voll ſeien von Tyrannen*), aber ſo wenig wie

*) Pur. 6, 124: Che le terre d'Italia tutte piene di tiranni.

man daraus ſchließen könnte, er habe heute die verſchiedenen Herzöge und die Bourbonen mit vertreiben helfen, ſo wenig ſchließt ſeine Begeiſterung für das alte Kaiſerthum eine Abneigung gegen Victor Emanuel in ſich. Die Vereinigung die ſich heute vollzieht wäre ein für Dante's Zeiten ganz unfaßbarer Gedanke geweſen. Genua, Venedig, Piſa, Florenz, Rom, Neapel, lauter zu ſeiner Zeit von Grund aus verſchiedene Staaten, zu einem Reiche mit centraliſirender Regierung zuſammengefaßt, hätte damals weniger möglich geſchienen, als heute die ganze Erde als ein einziges Reich mit Centralgouvernement von London, Paris oder Newyork aus.

Der Verfaſſer des Vortrages dagegen ſetzt*) den Begriff dieſer „gliedſchaftlichen Unterordnung Italiens unter das römiſch-deutſche Kaiſerthum" ſo künſtlich ganz im Allgemeinen dem des „vereinigenden Königreichs" entgegen, als hätte man nicht nur zu Dante's Zeiten zwiſchen beiden zu wählen gehabt, ſondern ſtände auch jetzt noch dieſelbe Wahl frei. Jedermann, er mag ſtehn auf welcher Seite er will, wird darüber keinen Zweifel hegen, was eine Reactivirung der Zuſtände, welche den heute beſtehenden vorangingen, zu bedeuten habe. Mit der Rückkehr der kleinen Monarchen in ihre ſich wieder von einanderreißenden Staaten würde das Land dem Walten der Rache und dem geiſtigen Untergange entgegengeführt werden. Oder doch — denn dieſer Anſicht könnte immer noch die einer anderen Partei entgegenſtehen, welche weder von Rache, noch von Untergang zu reden geſtattete — Italien würde, wenn das heutige Königreich ſich in ſeine alten Beſtandtheile auflöſte, als politiſches Ganzes vernichtet ſein. Lehnte es der Verfaſſer des Vortrages nicht ſo beſtimmt ab, ſeine eigenen Wünſche auszuſprechen, wäre er auch nur im geringſten auf die gegenwärtige Lage der Dinge einge-

*) S. 43.

gangen, ich glaube kaum, daß er irgend etwas vorzuſchlagen im Stande wäre was zum Vortheil Italiens an die Stelle des „allesgleichmachenden Abgrundes“ geſetzt werden könnte, mit dem er ungerechter Weiſe das heutige Königreich zu bezeichnen liebt.

V.

Dante's politiſche Wünſche waren Träume ſchon zu der Zeit, in der er lebte; für uns ſind es hiſtoriſche Merkwürdigkeiten. In welchem Maße die kaiſerliche Politik, wie er ſie dachte, von derjenigen abwich, welche dem Kaiſer ſelbſt praktiſch und erfolgreich däuchte, zeigt Kaiſer Heinrichs Benehmen, als er, der von den Ghibellinen lang erſehnte Helfer in Italien, dem Lande, in dem man längſt nicht mehr wußte was ein Kaiſer ſei, erſchien.

Wohl fühlend, daß es den Ghibellinen nicht darum zu thun ſei ihm zu gehorchen, ſondern daß ſie durch ihn nur die Guelfen niederwerfen wollten ihres eigenen Vortheils wegen, theilte er beiden Parteien ſtrenge Gerechtigkeit zu. Ohne Rückſicht auf ihre Feindſchaft untereinander ſuchte er mit beider Hülfe die kaiſerliche Autorität herzuſtellen, und bald war der Vorwurf im Munde der Ghibellinen fertig, daß der Kaiſer ein Guelfe ſei. Dante ſelbſt beſtürmt ihn anders zu handeln, Heinrich aber bleibt ſeiner Politik getreu, deren Erfolgen freilich ein baldiger Tod ein Ende machte.

Nach Florenz führte er die Ghibellinen nicht zurück. Dante ſtarb in der Verbannung. Doppelte Päpſte, guelfiſche in Avignon, ghibelliniſche in Rom, ſtehen ſich in der Folge gegenüber und bilden den Ausdruck des Kampfes zwiſchen Frankreich und Deutſchland. Die franzöſiſchen Könige wollten die Kaiſerkrone an ſich reißen. Erfolglos; aber als der Zwieſpalt endlich ausgeglichen ward, traten die römiſchen Päpſte fortan nicht mehr als Herrſcher Europa's auf, ſondern herabgedrückt zu Fürſten mit klein-

licher, auf Italien beinahe beſchränkter Lokalpolitik, unterwerfen ſie ſich dem Einfluſſe des von der Idee der neuerweckten klaſſiſchen Studien zu erhöhter geiſtiger Selbſtändigkeit erſtehenden Jahrhunderts, während die deutſchen Kaiſer ebenſoſehr ihre Anſprüche auf die Gerichtsbarkeit über den Erdkreis ſchlummern ließen. Das Gebäude, das Karl V. zwei Jahrhunderte ſpäter errichtete, war anderer Natur. Mit ihm ſchwanden die letzten Spuren jener gewaltigen Verhältniſſe, welche Dante im Auge hatte als er ſeine Monarchie verfaßte. Und dennoch, wie eingewurzelt die uralte Anſicht vom einigen großen Kaiſerthume in den Gemüthern haftete, zeigen gerade die in den Zeiten der Reformation vielfach auftauchenden Gedanken, welche aus den alten Kaiſeridеen hervorgehend, nicht nur den Beweis liefern, wie ungeheuer feſt jener erſte Grund ſtand auf dem das Staatsleben ſcheinbar noch beruhte, ſondern auch wie naturgemäß in ſich das Daſein eines ſolchen Herrſchers über den Herrſchern war, von dem für hoch und niedrig das letzte Recht ausging und der dem Papſte die Spitze bot.

Kindiſch und abgethan muß uns erſcheinen, wie Dante Politik, Philoſophie und Theologie für ſeine Zwecke handhabt. Niemand würde heute mit ſolchen Beweisketten auch nur eine Mücke feſt machen. Weder das iſt anzunehmen, daß Dante heute lebend Ideen gehegt, die im mindeſten denen ähnlich wären welche wir aus ſeinen Schriften kennen lernen, noch daß er ſie in ähnlicher Weiſe ausgedrückt. Es muß darauf verzichtet werden, wenn das ſpecifiſche Gewicht eines großen Geiſtes gefunden werden ſoll, die vergänglichen Verhältniſſe, unter denen er lebte, mit auf die Schaale zu legen. Abſehen müſſen wir von den Beſchränkungen, die Erziehung, Glauben, Vaterland ſogar und was den ſterblichen Menſchen ſonſt noch dahin oder dorthin ablenkt mit auf den Weg geben. Welches war

die eigentliche Richtung des Mannes gegenüber den ewigen Fragen die die Menschheit bewegen? Liebte er sein Vaterland? Liebte er die Freiheit? Ahnte er das Richtige oder mußte er es erst berechnen? Und endlich (doch fallen diese Fragen im Grunde alle zusammen), hätte er sich bewegen lassen, anders als seiner Ueberzeugung gemäß aufzutreten? — Nicht einmal solche Eigenschaften eines Charakters, die, obgleich sie von den äußeren Umständen abgetrennt erscheinen, dennoch wieder in der ganzen Lebensweise einer Epoche ihren Grund haben, dürfen berücksichtigt werden, wie bei Friedrich dem Großen die Hinneigung zur französischen Literatur, wie die Grausamkeit mit der Barbarossa seine Kriege führte, wie Karl des Großen Familienleben, und, wenn wir Dante nehmen, wie die durch Verbannung, Einsamkeit und Armuth oft fast zur Wildheit gesteigerte Schärfe, mit der er seine Feinde bekämpfte. Man könnte sagen, Dante habe seiner Zeit eine unpraktische ideal-reaktionäre Politik vertheidigt, warum sollte er nicht heute dasselbe thun? — er habe, ganz hingerissen von einseitiger Parteileidenschaft, das Gute seiner Gegner verkannt und das Unrecht seiner Freunde übersehen oder gar beschönigt, warum würde er nicht auch heute, verblendet von persönlicher Liebe vielleicht zu den vertriebenen Fürsten oder zu ihren Anhängern, in ähnlicher Befangenheit für sie eintreten? Solche Hypothesen aber sind falsch, sie greifen nicht tief genug. Soll Dante zur heutigen Lage seines Vaterlandes in Beziehung gebracht werden, so müssen wir fragen: würde ein Mann wie er, nicht der alte, durch die Erfahrungen gebeizte Dante, sondern er als ein Mann in seiner ersten Kraft und unbeschwert von Zukunft und Vergangenheit, heute eintretend sich für die Freiheit und Einheit Italiens oder zur Anhängerschaft an diejenigen entschieden haben, welche als

die Feinde dieſer Einheit und Freiheit theils geflohen ſind, theils noch im Lande offen oder heimlich gegen ſie arbeiten? Ganz rein müſſen wir ihn faſſen, weder als den Mann, der erlebte was er erlebte, noch ſogar, in gewiſſem Sinne, als den, der ſchrieb, was er ſchrieb. Nur den Geiſt aus dem er ſchrieb und handelte, müßten wir zu erkennen ſuchen, um ihn als die Seele des neuen Menſchen zu betrachten, den wir noch einmal auf der Erde erſcheinen und ſich in die Verwirrung der Dinge hineinſtürzen laſſen wollten.

VI.

Dante war Ghibelline, Vertreter und Erklärer des alten heiligen Kaiſerthums. Was blieb heute noch übrig von der Idee deſſelben? Vergleichen wir die Sache der alten Ghibellinen mit der der heutigen Legitimiſten in Italien: wo auch nur der Schimmer eines Anhaltepunktes für ideale Anſchauung? wo die raſende Energie der Ghibellinen? wo die glänzende Vergangenheit, auf deren Andenken ſie ſtolz waren? Dante ſchwärmte für ſeinen von Gott eingeſetzten Kaiſer, den idealſten, reinen Monarchen, wie er als ſolcher nur gedacht werden kann, deſſen Reich ihm ewig erſchien, mochte er in die Vergangenheit oder in die Zukunft ſchauen, — was aber fände er heute vor? Was tragen die Herrſchaften der Könige über Neapel und der Großherzoge über Toscana Ideales in ſich? Toscana ward aufgebaut auf den Trümmern der durch Verrath, Lüge und Gewaltſamkeit zerſtörten Freiheit der alten ſeit undenklichen Zeiten freien Stadt Florenz. Der Ruhm Toscana's ſchließt ab mit dem Beginne erblicher Herrſchaft in dieſem Lande. Wie der Kirchenſtaat zuſammenkam, ward bereits erwähnt; wie er regiert wird, kann Niemand mehr ableugnen. Neapel aber gehört ſo zufällig den Bourbonen, wie dieſer Familie eben ſo zufällig jedes

andere Land gehören könnte. Ueber das ihnen gleichfalls fremde Spanien herüber drangen sie als Fremde in den Besitz des neapolitanischen Thrones. Venedig endlich und Mailand wurden beide zu verschiedener Zeit um ihre Freiheit gebracht. Venedig an Oesterreich geschenkt, das seit Jahrhunderten sein natürlicher Feind war, Mailand durch Karl V. zur spanischen Besitzung gemacht, und so an Oesterreich übergehend.

Hätte in einem dieser Länder das sich aufdrängende Regiment des neuen Fürsten eine Blüthe hervorgebracht irgend welcher Art, so wollte ich gern von Vorsehung reden hören und diese Regierungen als durch Zeit und Erfolge geheiligt ansehn. Wo aber der geringste Anspruch auf eine solche Heiligung? Und ein Charakter, wie der Dante's, diesen Verhältnissen gegenübergestellt, sollte blind gewesen sein für die letzten Jahrhunderte italienischer Geschichte, um jetzt, nachdem sich das Volk, sei es durch fremde Hülfe oder eigene Kraft, aus langer Erniedrigung aufgerafft hat, in der Rückkehr zur Schwäche, Zerrissenheit und geistigen Vernichtung etwas Aehnliches zu sehn wie seiner Zeit in dem Gehorsam gegen den römischen Kaiser?

Dante war ein Patriot. Dies macht ihn für alle, die dasselbe sind, zum Helden, ohne weitere historische Untersuchung. Jede Partei kann sich hier ihre Leute aussuchen. Ein Instinct, der schärfer fühlt als noch so fein spürende Gelehrsamkeit, leitet die Völker ihre Männer herauszufinden und auf den rechten Platz zu stellen. Armin, Karl der Große, Barbarossa, Friedrich sind für uns zu Symbolen der deutschen Freiheit geworden, gänzlich abgesehen von den politischen, nur für Wenige verständlichen Verhältnissen ihrer Tage. Andere mögen sich am Andenken Karl des Fünften oder Ludwig des Vierzehnten stärken. Es hielte nicht Stich, wenn man heute sagen wollte, Friedrich der Große würde den, der ihm von einer preußischen

Conſtitution geredet hätte, auf der Stelle haben hängen laſſen. Er würde heute den Vortheil des Landes gewollt haben wie zu ſeinen Zeiten. Was haben die Zuſtände damals gemein mit denen jetzt? Bekunden ſich Männer als vollgeſogen vom Weſen ihres Volkes, ſind ihre Handlungen der Ausfluß nationaler Geſinnung, ſo nehmen wir an, daß ſie zu jeder Zeit für Freiheit und Vaterland würden aufgetreten ſein und daß ſie ſtets den Wünſchen der Nation entſprechend würden gedacht und gehandelt haben.

VII.

Die italieniſche Frage der Gegenwart iſt keine, die uns Deutſchen Italiens wegen angeht, — die Zeiten ſind Gottlob überwunden, in denen wir immer nur den Andern helfen wollten, einzig, um uns ſelbſt darüber vergeſſen zu dürfen, — unſere eigene Lage vielmehr macht uns die Kämpfe der Italiener theuer. Schmutz und Unrecht tauchen ſtets auf beiden Seiten auf, wo es ſich um einen ſolchen Uebergang handelt, wo die Form eines ganzen Landes umgeſtaltet wird. Die Königin von Neapel hat ſich in Gaeta als eine Frau von Muth und Energie gezeigt: Jeder wird es zu bedauern finden, daß ſie als eine Königin ohne Thron ihr Land verlaſſen mußte, wie man den letzten König von Granada, der ſein Königreich an Ferdinand und Iſabella von Spanien verlor, oder den letzten König der Vandalen bedauern muß, der in Byzanz als Gefangener im Triumphe aufgeführt ward. Immer iſt es jammervoll wenn ein Reich zu Grunde geht und eine alte Dynaſtie in die Verbannung wandert. Trotzdem aber ſind der König von Sardinien, Garibaldi und Cavour die Retter des Landes. Denn was hätte werden ſollen, wenn die Bourbonen weiter regierten in Neapel, oder der Papſt im Kirchenſtaate? Wer Italien

kennt, auch nur als Reisender der rasch durch das Land fährt, mußte fühlen, daß ohne eine totale Veränderung der Dinge das Volk verloren war. Man braucht den wohlwollenden Großherzog von Toskana oder die beherzte Königin von Neapel darum nicht zu hassen oder sie in geringerem Maße zu bedauern: die Umwandlung war dennoch nöthig. Und unser Mitgefühl selbst für das verwandte Oesterreich kann uns nicht blind machen für die durch Dokumente beglaubigte Thatsache, daß es die österreichische Politik gewesen ist, die in den letzten Jahrzehnten Italiens gesammte geistige Entfaltung mit Gewalt unterdrückt hielt.

Welcher Jammer aber in diesem einen Worte „Gewalt" enthalten liegt, dazu braucht man nur einen Theil der neueren italienischen Literatur zu kennen. Die Werke eines Mannes wie Leopardi etwa, der weder Verschwörer noch Revolutionär war. Wer diese Gedichte und Aufsätze und Briefe durchliest, muß die Qualen empfinden, zu denen inmitten eines von geistiger Sklaverei niedergehaltenen Volkes diejenigen verdammt sind, die sich mit nagenden Gefühlen über die Mauern ihres Kerkers herüber in die Freiheit sehnen. Oesterreich hat das verschuldet an Italien sowohl wie an Deutschland lange Jahre. Nicht das österreichische Volk, sondern die von denen es regiert ward. Die waren es auch allein, die Jahrhunderte lang Preußen und Norddeutschland zu schwächen und zu erniedrigen strebten, denn die Völker selber hassen sich nicht mehr heute, wenn sie nicht gereizt werden von denen, die an ihrer Spitze stehen. Karl Witte sagt ganz richtig, daß der Haß der Italiener gegen die Deutschen ein Produkt der neuesten Zeit sei. Man haßt die Deutschen, weil für die Leute dort tedesco und austriaco dasselbe bedeuten. Niemand haßt Preußen. Niemand

auch würde Oeſterreich haſſen, hätte Oeſterreich das Gefühl nicht hervorgerufen.

VIII.

Das, was die Menſchen heute begehren, iſt Freiheit. Wenn ein großes Volk ſich bewußt wird, daß es ſeiner inneren Natur nach ein Ganzes bildet, muß es ihm unerträglich ſcheinen, durch Grenzen, verſchiedenartige Geſetze und Zerſplitterung ſeiner militäriſchen Kraft von einander getrennt zu ſein. Dieſe Grenzen, dieſe Ungleichheit der Geſetze, dieſe Theilung ſeiner Kraft ſind ihm willkürliche, ſeiner Natur und wahrem Beſten widerſprechende Hemmniſſe. Es wünſcht ſie beſeitigt. Es ſind immer Epochen eingetreten, wo im Schooße der Völker durch eine wunderbare plötzlich erwachende Mitarbeiterſchaft jedes Einzelnen das natürliche Verhältniß nach allen Richtungen hin wiederhergeſtellt wurde; wo Alles ſinken mußte was nicht in dem eignen Weſen ſeiner Natur die Kraft, ſich aufrecht zu erhalten, beſaß. Weder Abneigung gegen Fürſtenherrſchaft, noch Haß gegen Adel oder Geiſtlichkeit, noch überhaupt Auflehnung gegen irgend welche Uebermacht bewegt heute die Menſchheit, denn dieſe drei haben meiſtentheils ſchon gemeine Sache gemacht mit dem großen Ganzen, ſondern ein Gefühl iſt erwacht in den Geiſtern, wie es, ſo lange wir die Geſchicke der Nationen verfolgen können, noch niemals ſich in dieſem Umfange über den Erdkreis verbreitet hat: ein Drang nach Selbſtbeſtimmung, nach Unabhängigkeit vom äußerlich Hergebrachten, nach Loslöſung von aller Willkür, nach Freiwilligkeit in Gedanken und Thaten, nach Gerechtigkeit gegen jede menſchliche Forderung. Man will ſich opfern, aber aus eigener Wahl; man will ſich unterwerfen, aber dem Würdigſten; wohnen wo man will, gehen und kommen ohne getrieben zu werden. Daß jeder Menſch

Theil haben müſſe an der Herrſchaft über die Erde, ſeinem Vermögen nach, daß jeder ein Theil ſei des Ganzen, deſſen Arbeit zur Erhaltung und zum Fortſchritt des allgemeinen Wohles weder entbehrt noch zurückgewieſen werden könne, empfinden ſelbſt diejenigen heute ohne Haß, welche eigenes ſcheinbares Intereſſe zu Gegnern dieſes Gedankens machen könnte: denn das iſt das Unerhörte, hiſtoriſch Neue der jetzigen Bewegung, daß überall ſich plötzlich praktiſche Wege finden zu dem ungeheueren Uebergange und daß, indem der Widerſtand in ſich zuſammenſinkt, ein allgemeines Entgegenkommen das Unerreichbare möglich zu machen ſcheint. Dieſes Zuneigen von allen Seiten her der Wahrheit zu iſt die großartige Erfahrung der neueſten Zeit. Während noch vor 20 oder 30 Jahren durch den Widerſtand derer in deren Händen faſt ausſchließlich die Macht lag, jene Verirrungen des Communismus, des Gedankens von der Beſeitigung der Reichen oder der Fürſten oder gewaltſamer Republikaniſirung des Landes und andere, durch die auf das Feld des Nachdenkens beſchränkte Thatkraft des größeren Theiles der Völker hervorgelockte Auswüchſe politiſchen Theoretiſirens als mächtige Geſpenſter erſtanden, welchen früher oder ſpäter in chaotiſchem Zuſammenſturze Alles anheimzufallen drohte: hat heute die in allen Gemüthern durchbrechende Einſicht jegliche Wünſche in das natürliche Maß gelenkt und aus der heimlichen Unzufriedenheit eine öffentliche Liebe zum Vaterlande, aus der Indifferenz eine Thätigkeit zur Erhöhung ſeiner Macht, aus dem verzweifelten Entgegenſchleichen dem zu, was als das Hereinbrechen der Altersſchwäche oder der roheſten Verwilderung erwartet wurde, eine Zuverſicht auf die Zukunft erblühen laſſen, in deren Lichte die Gegenwart ſich uns nun als eine Epoche der Geſchichte darſtellt, wie ſie fruchtbringender und erhebender kaum gedacht werden kann.

Wäre Dante fähig geweſen ſich dem zu verſchließen? In dunklen Verhältniſſen handelte er als leidenſchaftlicher Parteigänger, ſein Gedicht iſt ein Geſang der Rache gegen ſeine Gegner; mit unverſöhnlicher Wuth verfolgt er ſie bis über das Leben hinaus und ſtellt ſie als verdammt dar bis hinein in die unendliche Ewigkeit. Dennoch, wo er ſich in ſeinem Werke fern von dieſem Gefühl auf die Höhe rein menſchlicher Anſchauung erhebt, iſt er frei und milde; und nun, wenn ſeiner Phantaſie die Möglichkeit aufgegangen wäre, daß alle Völker in einem großen Frieden ſich vereinigten, daß aller thieriſch-fabelhafte Zwang den die Jahrhunderte beengend mit ſich ſchleppten abfiele von uns und eine günſtige Entwicklung des eigenen Weſens das Ziel wäre dem jeder Einzelne in der ungeheuren Zahl der Bewohner des Planeten entgegenſtrebte, hätte er anders als mit Enthuſiasmus dieſes Bild ergreifen können, und erfüllt von ſeinem Glanze nicht gern die Ideen von Papſtthum und Kaiſerreich dagegen eingetauſcht? Abſichtlich wähle ich dieſe idealſte Vorſtellung unſeres zukünftigen Schickſals, weil auch die Dante's vom Reiche des Kaiſers ſo überſchwänglich ideal iſt. Er konnte nicht über dieſe Grenze hinaus. Ihm war Italien noch immer die Mitte der flachen von Nebelländern umkränzten Scheibe, die Vergangenheit ein Chaos ohne Weg und Steg, die Gegenwart ein allgemeiner Kampf und deſſen Endziel perſönliche Obergewalt. Faſt unbewußt nur drängen ſich jene Gedanken höherer Freiheit in ſeine Verſe ein, und dennoch liegen ſie ſo feſt und tief darin, daß die Erklärung ſeiner Gedichte das Studium derer wurde ſeit Jahrhunderten die ſich mit Bewußtſein für die beſten Söhne Italiens hielten, und daß, ohne Rückſicht auf das was er politiſch gewollt, die Begeiſterung aller Parteien ſich ihm zuwandte.

Sehr bald fühlte man im guelfiſchen Florenz ſelber, daß

Dante's Ghibellinismus etwas Anderes, Höheres sei als die egoistisch haltlose Politik derjenigen, in deren Mitte die Verhältnisse ihn verstoßen hatten. Wie Dante die Sache auffaßte für die er kämpfte, lag in ihr wirklich das Heil des Landes, und im Abfall von ihr dessen Untergang. Die Staatsform die er gefunden, ist die Blüthe der romanischen Weltanschauung, über die bei den Romanen auch heute nichts hinausgehen würde, wäre nicht die germanische jetzt endlich durchgebrochen. Diese bedarf Papst und Kaiser nicht mehr als persönlicher Gewalten. Die öffentliche Meinung, das aus allgemeiner Kenntniß sich bildende Urtheil Aller ist heute der Monarch der die Nationen überherrscht. Wie wir empfinden daß trotz der Trennung der Confessionen dennoch eine allgemeine unsichtbare christliche Kirche die Mehrzahl der Menschen verbindet (das Surrogat für Papst und Katholicismus), so fühlen wir wie in politischen Dingen dieselbe, im Urtheil der germanischen Völker sich hauptsächlich äußernde allgemeine Moralität waltet. Keine Macht kommt auf gegen sie. Unerbittlich richtet sie Fürsten und Völker, und weder Widerstand noch Täuschung machen sie irre oder dämpfen sie. Für Dante's Zeitalter war die Herrschaft eines bloßen Gefühles unfaßbar; als unentbehrliche Macht erschienen Papst und Kaiser mit geistlichem und weltlichem Schwerte. Dante faßte sie auf so rein und geistig als die Idee es selber zuläßt: er hätte mehr als ein Mensch sein müssen, wenn er damals sich höher hätte erheben wollen.

Hätte er unter uns gelebt, warum annehmen, er der zu seiner Zeit Allen vorausging, sollte mit den Wenigen sich verbünden die sich heute verschließen gegen das was sonnenklar ist? Gegen die Guelfen kämpfte er an weil ihre Trennung von der Sache des Kaisers ihm als ein Widerspruch gegen die Vernunft, als ein Ablenken in die völlige Verwirrung erschien. Sind die aber,

welche heute den Fortschritt verneinen, nicht in derselben Lage wie jene Guelfen damals? Freilich steckt in der Idee des Guelfenthums (doch gewiß ahnte es keiner von seinen Anhängern allen) der Anfang dessen was wir heute die Nationalitätsbewegung nennen, der erste Schritt zu der Völkerfreiheit der neuesten Tage, aber Dante's Guelfen dachten weder an Frieden noch an Bündnisse, Feindschaft war ihre Losung und ununterbrochene Kämpfe gingen aus der Auflösung der alten Formen hervor. Dante irrte darin daß er das schon Verlorene wieder aufzubauen hoffte. Würde er deshalb heute aber die Bourbonen in Neapel und Frankreich haben zurückführen wollen? Gerade diese legitimsten Regierungen, die sich Jahrhunderte lang wie ein Spinnennetz über Europa zogen, denen das Interesse der herrschenden Dynastie eins war mit dem Wohle des Volkes, sind die Frucht des Guelfenthums, diese zahlreichen Herrschaften, die sich um niederen Vortheil bekämpften, ohne daß eine höhere Gewalt über ihnen stand die sie in Frieden hielt. Friedrich der Große war der erste unter den Fürsten der sich gegen diese Auffassung der Dinge empörte, der erste König im Sinne der neuen Zeit. Was wir heute wollen ist die völlige Durchführung seiner Principien: daß Fürst und Volk ein Ganzes bilden, nicht wie Reiter und Pferd, sondern wie Thurm und Kirche, daß der König über dem Volke stehe wie Dante's Kaiser über den Königen. Dante würde in der heute neueinbrechenden natürlichen Ordnung die Wiedergeburt seiner Idee begrüßt haben, die harmonische Auflösung dessen was ihm selber als ein Räthsel erscheinen mußte. Denn zu Zeiten konnte er sich doch wohl nicht verhehlen, wie wenig seine Welt noch der Stoff war, aus dem sich sein Kaiserreich wiederherstellen ließe. —

Wenn er, zurückkehrend in das Leben das jetzt in Europa

waltet, die Verbindung der Länder ſähe unter einander, den Flug der Gedanken über ganze Völker hin und die Einſtimmigkeit von Tauſenden in ihrem Verſtändniſſe, wo früher kaum hier und da ein Einzelner ſich um geiſtige Dinge kümmerte, wenn er die mauernloſen Städte erblickte, von deren einer zur anderen pfeilſchnelle Straßen führen, das Verſchwinden jener neidiſchen Feindſeligkeit, mit der ſie ſonſt einander überwachten, das Eindringen der Wiſſenſchaft in Gefilde, die ihm noch unbekannte Wüſten bildeten, das einmüthige plötzliche Zuſammenwirken von allen Seiten wo es ſich um große Zwecke handelt, den ungeheueren Einfluß Einzelner, deren überwiegender Geiſt zur allgemeinen Kenntniß kommt, wenn er ſähe wie ſein Vaterland, zurückgehalten durch egoiſtiſche Tyrannei bis jetzt, theilzunehmen an dieſen höchſten Gütern, plötzlich ſeine Feſſeln verliert: — er würde ſich nicht abgeſchloſſen haben, um die lebendige Kraft ſeines Geiſtes dem Wiederaufbau jener Scheidewände zuzuwenden, die dieſer Entwicklung hemmend im Wege ſtanden.

Wie er zu der Zeit, in der er lebte, die geſammte Wiſſenſchaft zu umfaſſen und in ihr ſeine Geſinnung zu bekräftigen ſuchte, würde er ſich heute mit derſelben Kraft zu derſelben Höhe zu erheben geſucht haben. Aufgelöſt hätte ſich ſeine kindlich unklare Anſicht der Vergangenheit in lichtvollere Gedanken über das was war und in reinere Ahnung deſſen was ſein wird. Vertauſcht hätte er den engherzigen Florentiner Patriotismus mit einem Gefühle für ganz Italien, wie es heute den erſten Männern ſeines Vaterlandes die Bruſt erfüllt.

Leicht denkbar wäre es, daß eine ungünſtige Verwickelung der Dinge Italien auch jetzt und für immer um die eben aufdämmernde Hoffnung nationaler Selbſtändigkeit betröge, denn ſicher iſt freilich der allgemeine Fortſchritt des Ganzen, der Sieg des Guten, Großen und Edlen, unſicher aber dennoch ſind die

Schickſale der Menſchen und Völker, die wie große Ströme in Felsſpalten ſtürzen können, um nie wieder an's Licht zu kommen. Möglich iſt es, daß Italien an Frankreich oder Oeſterreich fällt, je nachdem unvorhergeſehene Mächte einem oder dem andern die Umſtände zu Gunſten lenken, und daß das Volk von Neapel, das die Abwechſelung mehr liebt als ſeine Freiheit, die neue Unterjochung mit Luſtgeſchrei begrüßt. Dennoch wird die Nachwelt in den heutigen Anſtrengungen Italiens eine heroiſche Bewegung ſehen, und wir Deutſchen ſelbſt, wenn wir in Geſtalt Oeſterreichs dann zu ſiegen ſchienen, müßten dieſe Siege bedauern, die einer beſſeren Herrſchaft über Italien Eintrag thäten.

Denn Deutſchland herrſcht von einem höheren Throne als der eines politiſchen Monarchen iſt längſt über Italien, und dieſe Herrſchaft erweitert ſich von Tage zu Tage. Deutſche Wiſſenſchaft hat auch dort Macht gewonnen über die Gemüther, wie ſie es in andern Ländern gethan, die uns politiſch oft ſo weit überholen. Dieſe Herrſchaft aber iſt ſicher und wiegt jede andere der Deutſchen über fremde Nationen auf. Erſchiene ein Mann von Dante's geiſtiger Kraft heute in Italien, von ihm würde ſich in künftigen Jahrhunderten leichter beweiſen laſſen daß er das Uebergewicht der Deutſchen anerkannt und ihren herrſchenden Einfluß auf ſein Vaterland als eine heilſame Gabe des Himmels empfunden habe.

Herrn von Varnhagens Tagebücher.

Die beiden Bände Tagebücher welche als Fortsetzung der Correspondenz mit Humboldt aus dem Nachlasse Varnhagen von Ense's herausgekommen sind *), haben kürzere Zeit die öffentliche Aufmerksamkeit beschäftigt als unter andern politischen Verhältnissen der Fall gewesen wäre. Im Vergleiche zum Briefwechsel sind sie fast spurlos vorübergegangen.

Für diejenigen jedoch, welche Autor und Verhältnisse näher kennen, erneuen diese Bücher ein Problem, das jetzt bei weitem schärfer hervortritt: die Frage, ob die Herausgabe dieser Papiere mit Varnhagens Willen erfolgt sei.

Der nachfolgende Aufsatz theilt die Gedanken mit, die mir über diesen Vorwurf gekommen sind.

Als ich die beiden Bände Tagebücher durchlesen hatte, glaubte ich sie würden am nächsten Tage confiscirt werden. Es ist nicht geschehen. Wenn irgend etwas Zeugniß ablegt für den Fortschritt in Preußen so ist es dies. Wenn eine Regierung gestatten zu dürfen glaubt, daß Bücher, in denen solche Dinge gesagt werden, ungehindert in aller Welt Hände kommen, so ist es ein Zeichen, wie sehr man zur Ueberzeugung gelangt sei, daß in geistigen Dingen Verbote unnütze Maßregeln seien. Denn wen vermögen heutzutage solche Verbote zu verhindern nicht dennoch zu lesen, oder wenn auch das Lesen er-

*) December 1861.

ſchwert würde, wem machen ſie es unmöglich weiter zu erzählen oder ſich erzählen zu laſſen was die verbotenen Schriften enthalten?

Vor zwanzig Jahren konnte man glauben, ein Buch oder nur ein paar Sätze eines Buches möchten erſchütternd gefährlich ſein, heute kommt das in einem Lande wie Preußen Niemand mehr in den Sinn. Kein Menſch wird denken, all dieſe Dinge die in Varnhagens Aufzeichnungen wie lauter ſcharfe Hiebe ſtehen, könnten in den Fragen, von deren glücklicher Löſung allein heute das Wohl des Landes abhängt, eine andere Entſcheidung eintreten laſſen. Die Ueberzeugungen die ſich bei Jedem längſt gebildet haben werden dadurch nicht geändert.

Denn diejenigen welche heute überhaupt wiſſen warum es ſich handelt, wußten dieſe Geheimniſſe längſt, ſie waren ein Theil ihrer Lebenserfahrung; und denen, welche ſie nicht bereits wußten, kann trotz all dem Anſchein von Enthüllung ungeahnter Neuigkeiten doch nichts eigentlich Neues in dem Buche geſagt werden. Für Andere enthält daſſelbe nichts als Geſchwätz, das ohne Folgen vergeſſen werden wird. Denn was ſollen ſie thun mit der fragmentariſchen Beurtheilung von Charakteren, die ihnen nicht aus anderer Erfahrung als der hier gebotenen anders bekannt ſind, und mit Anekdoten, deren Zuſammenhang mit den großen Ereigniſſen ihnen unbekannt ſein muß wenn ſie ihn nicht aus eigener Kenntniß herzuſtellen verſtehn? Varnhagens Tagebücher enthalten nichts als in gedruckten Zeichen ein Abbild deſſen was für Berlin ſeit Jahrzehnten lebendiges Eigenthum war. All dieſe Geſchichten und Betrachtungen bildeten als Varnhagen ſie niederſchrieb Gemeingut ganzer Schichten der Geſellſchaft. Einiges vielleicht nicht in ſo ausgedehnter Weiſe, dies aber kaum das wichtigſte. Wichtig ſind die Züge allein, welche die bedeutenderen Erſcheinungen betreffen. Nebenſachen, auch noch ſo

pikant zu leſen, verlieren ihre ſcheinbare Wichtigkeit bald und bleiben unfruchtbarer Ballaſt für die Geſchichte; etwa wie es für die Geſchichte von Hamburg gleichgültig iſt, daß neulich dort ein Löwe aus ſeinem Menageriekaſten ausbrach, ein Pferd umriß und dann geknebelt und getödtet ward. Mag man ſich wochenlang davon unterhalten haben, es war ein Vorfall, aber kein Ereigniß.

Niemand glaube ich wird die Wahrheit der meiſten Dinge beſtreiten welche Varnhagen mittheilt, Niemand aber auch, der die Dinge miterlebt hat und die Leute kannte wird zugeben, daß dieſe Darſtellung die Wahrheit im beſten Sinne gebe. Das iſt das erſte Wahrzeichen der Tagebücher, daß ſie ſtets nur eine einzige Seite ſcharf beleuchten. Varnhagen ſcheint vor den Menſchen geſtanden zu haben wie die Aſtronomen vor dem Monde: ſie blicken ihn an mit den ſchärfſten Gläſern, ſehen aber doch nur die eine Hälfte, die er ihnen zukehrt. Varnhagen ſpricht mit concentrirter Abneigung über Schelling, Bunſen, Savigny. Es iſt ihm nicht möglich, das mindeſte Gute an ihnen zu entdecken. Auch ſcheint er es gar nicht zu wollen. Wäre er befähigt geweſen dieſe Männer zu überſehen, rund, Alles an ihnen, er hätte unbeſchadet ſeines Haſſes das Große und Gute an ihnen gewahren müſſen; ſo aber verliert er, beherrſcht von dem einzigen ihnen widerſtrebenden Gefühl, dieſe Fähigkeiten ganz, und wo er an ſie denkt iſt er gezwungen mit Aerger an ſie zu denken. Noch ſeltſamer tritt dieſe Machtloſigkeit ſich über die eigene Stimmung zu erheben hervor, wo ſein Gefühl wechſelt. Zum Beiſpiel wo er über die Brüder Grimm urtheilt, die er einmal mit Lob, das andere Mal mit Tadel überſchüttet, in beiden Fällen aber unter dem Einfluſſe einer zufälligen Geiſtesverfaſſung, die mit dem Weſen derer die

er beſpricht durchaus nichts zu thun hat. Zuletzt alſo fragen wir, wie entſtanden ſolche Stimmungen und was regierte ſie?

Ich habe Herrn von Varnhagen lange Jahre gekannt, ihn nicht oft, zuſammengerechnet aber, viel geſehn, lange und gern mit ihm geſprochen. Er gehörte zu den Naturen, denen auf nichts eine angenehme Antwort fehlt. Mit ungemeiner Geſchicklichkeit wußte er zu empfinden was man ſagen wollte, und wo es nur zum Theil ausgeſprochen war, das Fehlende hinzuzuſetzen. Er gehörte zu den Männern, die Geiſt im Ueberfluſſe haben auch das Unbedeutende als bedeutend aufzufaſſen, denen Kenntniſſe und Erfahrung die Macht verleiht, jeder Aeußerung des Geiſtes und des Lebens eine Stelle anzuweiſen, an der ſie berechtigt und angemeſſen erſcheint. Alexander von Humboldt beſaß dieſe Kraft im höchſten Grade. Er ſah die Fäden überall zwiſchen dem Menſchen und dem was er momentan äußerte, ging auf jedes Verhältniß ein, fühlte heraus wohin man wolle, und drängte auf den Fortſchritt. Aber wie Humboldt hierin etwas Belebendes hatte, was Varnhagen abging, ſo war auch, wo er haßte und Abneigung empfand, dieſen Gefühlen etwas beigemiſcht was ihnen bei Varnhagen fehlt, und was zwiſchen den beiden Geiſtern, deren ſcharfe Worte gemeinſchaftlich ſo viele getroffen haben, einen bedeutenden Unterſchied macht.

Varnhagen wurde leidenſchaftlich wenn er über einen Menſchen ſprach der ihm zuwider war, Humboldt blieb ruhig; deſto ironiſcher, bitterer, ſchneidender klangen ſeine Worte. Er konnte mit vernichtendem Spotte denjenigen abthun, auf den es abgeſehen war. Aber es lag etwas Wiſſenſchaftliches in ſeiner Art ſich auszudrücken. Es war, als ſuche er, ohne ſein perſönliches Gefühl hineinzumiſchen, das geiſtig ſpecifiſche Gewicht des Menſchen auszudrücken. Als theilte er nur Beobachtungen

mit, zum allgemeinen Nutzen zu verwerthen. Er hatte ein Bedürfniß, exact zu sein. Behagen daran, seine Geistesüberlegenheit an denen auszulassen oder über die zu ergießen die er nicht liebte, lag in seinen Worten nicht. Er sagte auch: der oder der haßt mich, wo Varnhagen gesagt hätte: den oder jenen hasse ich. Humboldt sprach über seine Gegner als wären es schädliche Substanzen, deren Eigenschaften zu nennen keine Beleidigungen enthalten sollte; wie wenn er vom Arsenik aussprächе es sei ein tödtliches Gift mit eigenthümlichem Geruche, worin weder die Absicht liegt, das Arsenik herabzusetzen, noch etwa die, es von der Erde vertilgen zu wollen. Varnhagen war gereizt und hätte sich rächen mögen.

Varnhagen erreicht Alexander von Humboldt weder in der Kraft, gleich das schlagende Wort zu finden, noch in der Gelassenheit, mit der es ausgesprochen ward. Für Humboldt waren dergleichen Dinge zufällige Gedankenschnitzel, Varnhagen lebte und webte darin. Humboldt war ein Mann, der vorwärts schritt auf einer großen weit über solchen Niedrigkeiten erhabenen Laufbahn; um sich als das zu fühlen, was er war, brauchte er Niemand zu beneiden; den großen allgemeinen Weltfortschritt im Auge haltend, half und förderte er instinktmäßig wo er konnte; überall erblickte er Anfänge, für die zu sorgen, Keime, die zu pflegen, Samenkörner, die zu versenken waren, seine Weltanschauung lehrte ihn das Herannahen einer großartigen Entwicklung, diejenigen haßte er, die sich dieser entgegenstellten, und verspottete, welche sich einbildeten, ihr bischen Eitelkeit könne eigenes Licht haben. Unbarmherzig verachtete er sie, wenn sie auftraten als habe die Geschichte und die Menschheit auf sie gewartet, könne sie nicht entbehren, kümmere sich um sie oder lasse sich durch sie bestimmen. Machten zufällige äußere Vortheile, (Rang, Geburt oder Reichthum) es solchen

möglich, wenigſtens den Schein anzunehmen als wären ſie etwas, verlieh ihnen das Schickſal die vorübergehende Macht, ihren Meinungen momentanes Uebergewicht zu geben, dann war es unmöglich daß Humboldt nicht ſeine ſchärfſten Worte brauchte, um die hochmüthigen Sternſchnuppen als das zu bezeichnen was ſie waren.

Auch Varnhagen erkannte die Haltloſigkeit des Beſtehenden und die Nothwendigkeit einer Veränderung, dennoch aber iſt ſeine Weltanſchauung nicht entfernt jenem Blicke über die Ereigniſſe zu vergleichen, welcher Humboldt eigen war. Für Humboldt war die Geſellſchaft, in der er ſich zu bewegen gewohnt war und die er preisgab, nur ein Element, in das er hinabſtieg aus den Höhen einſamer Studien, die die eigentliche Wohnung ſeines Geiſtes bildeten: für Varnhagen war dieſe Geſellſchaft Alles. Ueber ihr Niveau erhebt er ſich nicht. Er haßt und durchſchaut ſie, kann ſie aber nicht entbehren. Ausführliche Aufzeichnungen finden wir über die Qual, in dieſen leeren Kreiſen ſich drehen zu müſſen, und auf den nächſten Seiten ein faſt kindliches Wohlbehagen, ſich mitten darin zu ſehen. Varnhagen ſtieg *empor* in die gute Geſellſchaft. Und kaum hineingelangt in eine Carriere, die ihn darin zu befeſtigen verſprach, ſah er ſich wieder aus ihr herausgeriſſen. Später verachtet er ſie, niemals aber hört er auf, ſich nach ihr zurückzuſehnen, ſelbſt dann nicht als es zu ſpät war, ſeines Alters wegen, wieder in ſie einzutreten. Und ſo Jahrzehnte lang in unfreiwilliger Muße lebend, ohne Amt und dennoch in Verbindung mit dem Staate, ward, was bei Humboldt gelegentliches Nebengeſchäft war, Betrachtung der politiſchen und geſellſchaftlichen Ereigniſſe, für ihn eine Art bitterſüßer Hauptbeſchäftigung, denn was er als Schriftſteller geleiſtet hat, hätte er auch neben Amtsgeſchäften leiſten können. So ſtand er dicht am Centrum, ſah Alle handeln, ſah

die Fehler, die Mißgriffe, die Schlechtigkeiten, ohne daß ihm nur ein einziges Mal Gelegenheit geboten wäre, selbst zu fehlen. Unbefriedigter Ehrgeiz und Trieb nach Thätigkeit nagten an seinem Herzen.

Um die Natur dieser Verstimmung aber durchaus zu begreifen und die Rücksichtslosigkeit gerecht zu beurtheilen, mit der sich Varnhagen wie Humboldt eine Kritik der Menschen und der Umstände erlaubten, muß die Beschaffenheit der Zeit in Betracht gezogen werden, in der sie ihre Jugend verbracht hatten.

Es gab eine Zeit, in der Preußen und Deutschland im heutigen Sinne nicht existirten. Beide waren vernichtet durch Napoleon, beide hatten kaum eine andere Existenz noch als in den Herzen einer Anzahl energischer Männer, die wie eine verfolgte Gemeinde in Europa zerstreut die Begeisterung wach hielten und endlich sich weiter vereinigend die Kräfte heraufbeschworen, durch welche Preußen und Deutschland gerettet wurden. Diese Männer wußten, daß ohne sie vielleicht nichts geschehn und das Vaterland für immer verloren gewesen wäre, sie durften sich, nachdem die Rettung vollbracht, selbst eine höhere Stellung anweisen, als die bloßer Unterthanen die in Gehorsam ihrer Pflicht nachgekommen.

Zu diesen Männern gehörten Varnhagen und Humboldt. Es soll hier nicht untersucht werden, in welchem Maße sie Anspruch hatten sich dazu zu zählen, es kommt nur darauf an, anzuerkennen daß sie unter denen thätig waren, durch deren geistige Hülfe etwas geschaffen wurde, das vorher nicht vorhanden war. Der Freimuth, der sich in spätern Zeiten dann als Spott und Hohn geltend machte, war derselbe Freimuth, der in den Tagen der Noth ihr schönstes Verdienst war. Hätten wir vom Jahre 1815 ab ein freies Staatsleben gehabt, in

dem dieſen beiden öffentliche Stimme zukam, ſo wären uns Correſpondenz und Tagebücher heute erſpart geblieben.

Statt deſſen blieb einem Manne wie Varnhagen ſeine ſchönſten Jahre hindurch das bloße Zuſehen. Es iſt nicht zu verwundern, daß er entmuthigt den Druck empfand der auf ihm laſtete, daß er zumeiſt den Verfall ſah und was den Verfall beſchleunigte. So miſchte ſich Bitterkeit in ſeine Weltanſchauung. Er vergab es der Welt nicht, daß er alt wurde in einer verfehlten Laufbahn. Wo von großen Unternehmungen die Rede war, hob er das am liebſten hervor, daß die Regierung ſie ohne Unterſtützung laſſe, wo von großen Menſchen, daß ihre Schwächen doch nur vergeſſen wären. Mit Behagen und bewunderungswürdiger Gedächtnißſchärfe wußte er dieſe dann darzuſtellen. Eine Fülle von Material ſtand ihm zu Gebote, das ich in ſeinen Tagebüchern doch nur zum kleineren Theile fixirt finde. Entweder hat er Vieles niemals niedergeſchrieben oder es iſt beim Abdruck fortgelaſſen worden.

Warum hat er überhaupt deſe Dinge ſo genau verzeichnet, ſo viel Unbedeutendes, Erbärmliches? Er hätte es nicht gethan, hätte ſeine Arbeitsluſt nach irgend einer Seite hin Befriedigung gefunden. Bei ſeinen ſchriftſtelleriſchen Arbeiten war dies nicht möglich, da er ſie in Zeiten veröffentlichen mußte, in denen er ſeine wahre Meinung in ihnen nicht niederlegen durfte. Nur merken zu laſſen wie er dächte, hätte ihn um Titel, Gehalt und vielleicht auch um ſeine Freiheit bringen müſſen. Er durfte, wenn er aus den Befreiungskriegen erzählte, weder ſagen wie er die Dinge wirklich erlebt hatte, noch wie er in ſeiner Seele über diejenigen dachte die dabei thätig geweſen waren. So entſtand das Bedürfniß, ſich im Geheimen ſelbſt zu berichten, eine Gewohnheit ward daraus und ſchließlich eine Arbeit. Da der Staat ſeiner entrathen wollte, machte er ſich

zum diplomatiſchen Berichterſtatter für ſich ſelbſt und es entſtand ſo Tag auf Tag dieſe Sammlung geheimer Depeſchen zum Gebrauche der Zukunft, die, wenn man die Zeiten betrachtet, zu deren Beleuchtung ſie beſonders dienen müſſen, als eins der bezeichnendſten Phänomene für dieſe Zeiten ſelbſt zu betrachten ſind. Denn was wir bei ſo vielen Charakteren, die Varnhagen erwähnt, als das Auffallendſte gewahren: einen Widerſpruch zwiſchen Wollen und Können, eine Wahrung des Scheins um jeden Preis und das Aufgeben der eigenen Ueberzeugung mit oder ohne Beſchönigung, das finden wir auch bei ihm, der als der vorſichtigſte, discreteſte, ausweichendſte Mann im Leben auftretend, plötzlich nach ſeinem Tode zu einer Art von Dämon wird für Viele, deren Schwächen er angreift, mehr noch aber für ſeine beſten Freunde, deren Worte er auf geſchickte Weiſe zur Unterſtützung ſeiner eigenen Warnung benutzt und deren gute Namen er ſo innig mit dem ſeinigen in Verbindung zu bringen gewußt hat, daß es faſt unmöglich ſcheint, über ihn ein Urtheil zu geben das jene nicht miteinbegriffe. Denn das Verletzende bei der Herausgabe der Varnhagen'ſchen Papiere liegt zum geringſten Theil darin, daß ſie über viele Perſonen böſe Dinge enthalten. Wären alle die Beobachtungen die wir hier leſen Varnhagen's eigene Gedanken, enthielten ſie ſein Urtheil allein, ſo möchten ſie noch ſtärker lauten. Varnhagen's Einſeitigkeit tritt ſo deutlich überall hervor, daß ſich Jeder leicht darüber tröſten könnte, von ihm getadelt zu werden. Der Hauptinhalt ſeiner Bücher beſteht hier jedoch aus dem was Andere ihm geſagt haben, was er aufzeichnet und, wo der Tod alle Reclamationen aufgehoben hat, durch teſtamentariſche Anordnung zum Drucke gelangen läßt. Alexander vom Humboldt und Bettina von Arnim waren 30, 40 Jahre lang Varnhagen's genauſte Bekannte. Sie kamen zu ihm und ſprachen ſich aus über das

was ihnen gerade die Gedanken beſchwerte. Sie waren bald verſtimmt, bald erregt, bald auch nur in guter Laune ſich recht frei gehen zu laſſen, nahmen über Gott, König, Verwandte und Freunde kein Blatt vor den Mund, und ſobald ſie den Rücken gekehrt, notirt Varnhagen in der Stille was er gehört, und auf ſeine Verfügung wird dies Manuſcript zu einer Zeit publicirt, wo Humboldt und Bettina freilich todt, viele von denjenigen aber, über die ſie beide Varnhagen geſprochen, noch am Leben ſind und ſich zum Theil auf das empfindlichſte beleidigt fühlen.

Es iſt durchaus nicht gegen die Ehre, Memoiren zu ſchreiben, in denen der Scandal der Welt niedergelegt wird. Niemand darf behaupten, der Herzog von Saint Simon, der zu Ludwig XIV. loyalſten Hofleuten gehörte und in ſeinen Papieren ein Urtheil über dieſen Souverain hinterlaſſen hat, das mit nackten Worten deſſen ganze prahleriſche Mittelmäßigkeit darlegt, habe durch Abfaſſung ſeiner Denkwürdigkeiten, welche lange Jahre in den Händen der Familie blieben, eine Ehrloſigkeit begangen; oder der Ceremonienmeiſter der Päpſte Julius II. und Leo X., in deſſen Tagebüchern ſich Nachrichten über Beſchaffenheiten dieſer beiden Häupter der Chriſtenheit befinden, welche zu Luther's und Ulrich von Hutten's Angriffen die ſchlagendſten Belege bilden, habe durch dieſe ſtillen Bemerkungen Verrath geübt an ſeinen Herrn. Sie erlebten es und mußten es ausſprechen. Es liegt ein unbändiger Trieb im Menſchen, die Wahrheit zu ſagen, ſie, wenn die öffentliche Rede nicht erlaubt iſt, einem ſicheren Vertrauten mitzutheilen, oder wenn auch dies nicht angeht, im Verſteckten ſchriftlich wenigſtens wo niederzulegen. Für den Druck aber mit Abſicht ſo zu ſchreiben wie in Varnhagen's Tagebüchern geſchehen iſt, muß als ein Mißbrauch des Vertrauens betrachtet werden, der

durch keine noch ſo geſchickte Wendung mit dem Begriff der Ehrenhaftigkeit in Einklang gebracht werden könnte.

Denn Jederman wird fühlen, es liegt Feigheit in dieſem Verfahren. Nicht darin ſo ſehr, daß im Geheimen geſchrieben wurde, ſondern daß es vertraute Reden von Freunden waren, mit denen dies geſchah. Ich dürfte mir erlauben, in ſchriftlichen Notizen zum eigenen Gebrauch und für die Kenntnißnahme zukünftiger Zeit ſchonungslos aburtheilend über Leute zu reden, die ich als erbärmlich durchſchaut zu haben glaubte, ohne meiner Stellung nach ihnen perſönlich gegenüber auch nur die Miene verziehen zu dürfen. Es könnten Vorgeſetzte ſein, von deren Willen mein Schickſal abhinge. Riefe mein Chef mich eines Tages zu ſich und zeigte auf das Blatt, auf dem von meiner Hand geſchrieben ſtände, er ſei dies und das was nicht beſonders ſchmeichelhaft klingt, ſo wäre das ein Unglück, aber ich könnte ihn feſt anſehen und fragen, durch welche Untreue er in Beſitz der Handſchrift gelangt ſei. Und ſelbſt wenn dergleichen nach meinem Tode durch Zufall in die unrechten Hände geriethe und gedruckt würde, der Mann müßte immer noch von mir ſagen: er hat ſich wenigſtens nie für meinen Freund gegeben. Was aber hätte der zu erwiedern, dem ein alter Freund über Freunde, Bekannte und Verwandte das Herz auszuſchütten pflegte, ſo daß Jahre lang dies Verhältniß des Vertrauens und rückhaltsloſer Mittheilung andauerte und beide alt und grau dabei würden, und endlich käme zum Vorſchein, es ſei alles von demjenigen, der das Vertrauen ſo empfing, aufgezeichnet worden und in ſeinem Teſtamente die Beſtimmung getroffen, gleich nach ſeinem Abſterben ſollten dieſe Papiere gedruckt werden, ohne Rückſicht darauf, ob diejenigen über die ſo in vorübergehender Erregung geſprochen worden war auf das empfindlichſte dadurch gekränkt würden? — Was hätte er

zu erwiedern, wenn ihm, ehe es ihm gelänge ſich unter den Schutz des Todes zu flüchten, die Beweiſe einer ſo beabſichtigten Treuloſigkeit vor Augen gehalten würden? Jeder, auch der fernſtehendſte, der von dieſem Falle hörte, müßte empört ſein, denn Treue und Vertrauen überhaupt würden in Frage geſtellt erſcheinen plötzlich, und jeden ein unheimliches Gefühl beſchleichen, auch ihm könne möglicherweiſe eine ſolche Schlinge gelegt worden ſein. Keine Vertheidigung giebt es für ein ſolches Verfahren. Denn wenn auch Alexander von Humboldt Varnhagen einmal ſchreibt, er könne mit ſeinen Briefen machen was ihm beliebe, ſo geſchah dies in früheren Jahren und bezog ſich damals wohl nur darauf, daß Varnhagen ſeine Briefe wem er wolle mittheilen dürfe. Keinenfalls enthält es aber die Erlaubniß, niederzuſchreiben was er Varnhagen über die ſpeziellſten Dinge mündlich anvertraute, und gar es jetzt ſchon durch den Druck zur allgemeinen Kenntniß zu bringen. Ebenſowenig laſſen ſich Bettina's Worte ſo auslegen, welche einmal im Eifer ausruft: ſchreiben Sie es nieder, Varnhagen, damit man es ſpäter weiß. Wem entfährt nicht einmal der Wunſch, es möchte dies oder das aufgeſchrieben werden, weil es zu merkwürdig ſei, und wer denkt dabei an Druckenlaſſen? Varnhagen hätte nicht den Muth gehabt, Humboldt und Bettinen ſein Manuſcript in die Hände zu geben und hinzuzufügen, dies wird gleich nach eurem Tode als Buch erſcheinen. Er hätte wohl gewußt was ſie ihm darauf geſagt haben würden.

Unter dieſen Umſtänden fragt es ſich doch, ob was geſchehen iſt Varnhagen's Wille war. Dem Anſcheine nach. Warum deponirte er nicht ſeine Manuſcripte an einem ſicheren Orte? Aber weil er dies nicht gethan, darum iſt immer noch nicht außer Zweifel geſtellt, daß die Herausgabe auf ſeine Anordnung erfolgt ſei. Er, ein alter Mann, weit hinaus als er

ſtarb über die Eitelkeit, literariſchen Effekt zu machen; durch Studium und eigene Erfahrung genau bekannt mit dem was in den Augen der Welt zu allen Zeiten unveränderlich als gut und nicht gut, ehrenhaft und nicht ehrenhaft gegolten hat, ſollte nicht gewußt haben, daß eine ſolche Handlung der Hinterliſt die empfindlichſte Verringerung ſeines eigenen Ruhmes zur Folge haben müſſe? Zu gut mußte ihm bekannt ſein, daß nichts ſo ſehr den Ruf eines Mannes beeinträchtigt, als Untreue gegen Freunde und literariſche Verrätherei. Unmöglich beinahe iſt es, anzunehmen, er, dem auch das ſo wenig verborgen war, was Ruhm bedeute, und dem nicht bloß das allein als Ruhm erſchien, was, ſo lange man lebt, als der Anſchein ſogenannter Berühmtheit mühſam aufrecht erhalten wird, hätte in ſeinen letzten Tagen alles dies vergeſſen und Beſtimmungen getroffen, deren Folgen vorauszuſehen er ſelbſt am beſten im Stande war?

Es iſt ein Verhängniß für ihn, daß wir dies ſo lange dennoch annehmen müſſen, bis das Gegentheil erwieſen wird, wozu bei der Lage der Dinge wenig Hoffnung bleibt.

Raphael's Disputa und Schule von Athen, seine Sonette und seine Geliebte.

Anmerkungen zu Passavant's Leben Raphael's.

Das Leben Raphael's von Passavant ist ein allgemein bekanntes Buch, das seinem Verfasser einen europäischen Ruf eingetragen hat. Was es Vortreffliches enthält und warum es so brauchbar und unentbehrlich sei, ist oft ausgesprochen worden. Allein die Arbeit hat auch ihre schwachen Seiten. Je verbreiteter sie ist, um so wünschenswerther muß erscheinen, daß das Verfehlte und Bedenkliche, das sie enthält, dargelegt werde. Passavant bespricht in der Vorrede die Leistungen seiner Vorgänger und nimmt keinen Anstand offen zu sagen, daß er sie theils voller Irrthümer, theils aus anderen Gründen für unzulänglich halte. Er hatte das Recht, ja die Pflicht, darüber frei heraus seine Meinung zu sagen, nun aber, da auch sein Werk eine historische Thatsache geworden ist, dürfen die, denen Raphael am Herzen liegt, sich über Passavant äußern.

Das Buch zerfällt in zwei Partien: die Lebensbeschreibung und den raisonnirenden Catalog sämmtlicher Werke. Diese zweite Abtheilung, zugleich der zweite Theil des Werkes, zu dem vor einigen Jahren ein dritter, Nachträge enthaltender hinzukam, giebt dem Buche seinen Werth. In der neuerdings erschienenen französischen Uebersetzung findet er sich bereichert

und umgearbeitet. Zu seinem Lobe braucht weiter nichts gesagt zu werden; es ist ein Genuß, geleitet von ihm die Werke Raphael's der Reihe nach durchzudenken. Alles nur irgend Erreichbare findet sich hier zusammengestellt. Der erste Theil dagegen, die Lebensbeschreibung, auch diese in der französischen Ausgabe durch geschickte Redaction zu conciserer Form gebracht, erweckt Bedenken, deren Ausdruck und Begründung den Inhalt dieses Aufsatzes bilden.

Passavant geht aus von Raphael's Heimath. Er stellt die Kunst von Urbino, die umbrische Schule, die Thätigkeit des Vaters, Giovanni Santi, mit großer Ausführlichkeit dar und als die Grundlage hin, auf der Raphael's Entwickelung beruhte. Seine Kindheit, seine frühste Jugend, die ihn immer wieder in die Vaterstadt zurückkehren läßt, das Leben am Hofe von Urbino, das Verhältniß zu Freunden und Verwandten dort, endlich die Thätigkeit unter und neben Perugino: dies alles nimmt ein Drittel der Lebensbeschreibung in Anspruch. Raphael wird, man möchte so sagen, von urbinatischem Gesichtspunkte aus geschildert, etwa wie man Schiller vom schwäbischen aus darstellen könnte, so daß was nach dem Verlassen der Heimath geschaffen wurde, gleichsam nur die spätere, glänzende Fortsetzung nothwendiger Anfänge bildete. Hierin läge ein Mißgriff. Sehr begreiflich daß Passavant, der eine Vorliebe für das Zarte, Fromme, Tiefgefühlte hat, diese ersten Stadien der Thätigkeit mit ihren zartesten Blüthen und Früchten besonders liebte: dem unbefangenen Blicke muß dies insgesammt als unbedeutend verschwinden gegen das was unter Giulio II. in Rom geschah. Giulio II. muß neben Raphael dastehen, neben ihm als der zweite Gründer eines neuen Roms; als dritter dazu Michelangelo. Alle Jugendeindrücke, alle Bezüge zu Perugino und Francia und dergleichen, so interessant ihre Verfol-

gung iſt, haben nur zufälligen Werth. Goethe hat Beaumarchais, Rouſſeau, ja ſogar die alexandriniſche franzöſiſche Comödie nachgeahmt, wie falſch aber, ihn aus dieſen Anfängen genetiſch ſich entwickeln laſſen zu wollen. Das Formelle tritt bei ſolchen Geiſtern ganz in den Hintergrund. Goethe's ächte Anfänge liegen im Erwachen Deutſchlands zu freierer nationaler Cultur. Hier trat er zuerſt mitarbeitend ein, bis er bald Mittelpunkt wurde. Zu ihm ſtrömte hin, von ihm ſtrömte aus. Dieſe Stellung nahm Raphael ein für Rom. Als er Rom betritt, beginnt er ſich zu recken, die Bruſt athmet zum erſten Male die Luft die ihr behagt, er wird ein anderer, er fühlt wozu er berufen iſt. Er trat mit großen Kräften eine ungeheure Erbſchaft an und wußte ſich ihrer würdig zu zeigen. Er identificirte ſich mit allem allmählich was in Rom geſchah um den Glanz dieſes Wiederaufblühens zu erhöhen, und ſtarb auf dem Schlachtfelde gleichſam: an einem Fieber ging er zu Grunde das er ſich bei ſeinen Vermeſſungen der antiken Stadt geholt. Das war die letzte große Mühe ſeines Lebens. Mit einer einzigen Wand im Vaticaniſchen Palaſte beginnend, nahm er dieſen bald ganz ein, ſchlug dazu die Peterskirche, breitete ſich weiter aus in Häuſern, Kirchen und Paläſten und endete mit der ganzen Stadt, die er im Geiſte in ihrer alten Herrlichkeit aufſtellen wollte. Wie Michelangelo die Macht und den Untergang von Florenz perſonificirt, ſo Raphael den kurzen Traum der neuen Weltherrſchaft unter Giulio und Leo. Das allein kann den Hintergrund bilden ſeiner Geſtalt, und alles womit er ſonſt noch zuſammenhängt ſinkt in Schatten. Er machte ſich los davon. Während Michelangelo immer wieder nach Florenz geht, ſcheut ſich Raphael vor Urbino. Rom war ſein Element, wo er wie ein Fürſt lebte, wo alle Maler ihm das

Gefolge bildeten, wo er Reichthum erwarb, wo er das Leben genoß, wo er umkam.

Passavant macht zuweilen einen Ansatz das darzustellen, allein er ist nicht im Stande, Giulio oder Leo, Bembo oder Bibiena und die Anderen ihrer wahren Natur nach zu schildern. Ich glaube kaum, daß er auch nur Guicciardini gelesen hat. Er sucht die Menschen so edel, milde, wohlgesinnt und bieder als möglich, die Verhältnisse glänzend und angenehm erscheinen zu lassen. Bei Raphael möchte er ein fast mädchenhaft zartes Wesen als den eigentlichen Grundzug durchführen, und verneint oder übergeht was damit nicht stimmen will. Giulio II. führt er ein als Friedenbringer und Sittenverbesserer, Leo lobt er auf das Wärmste: er ist ihm ein wohlwollender Fürst, der nur zuweilen, leider zu seinem eigenen Kummer und gezwungen durch seine Feinde, zu macchiavellistischen Mitteln genöthigt wird. Ueber die Rovere und Medici scheint Passavant Näheres kaum zu wissen. Geschildert aber mußte werden der unbändige Ehrgeiz dieser Familien, der durch den Gegensatz gegen andere heroisch genug erscheint. Das Rom mußte dargestellt werden, wie es war als Raphael erschien, und wie als er starb. Wie die verkommene und unter den Borgias wüste Stadt, ein Conglomerat verbarrikadirter Räuberhöhlen, zu freierer Schönheit sich erhob durch die Rovere, wie Giulio II. Paläste, Häuser, Kirchen, Straßen baute, wie er alle Hebel ansetzte, Rom zu etwas zu machen, und ihm Leo X. darin nachzustreben suchte. Gezeigt mußte werden, wie das später verlief und die schönsten Jahre dieser Wiedererhebung die sind welche Raphael in Rom verlebte, und wie seine Thätigkeit mit allen jenen Bestrebungen zu thun hatte. Nicht daß ich meinte, die politischen und religiösen Händel dürften dabei in den Vordergrund treten wie bei Michelangelo. Raphael lag das alles

ferne. Ich glaube nicht, daß er sich je darum gekümmert hat. Fehlen aber darf die Darstellung dieser Verhältnisse deshalb nicht, weil dadurch eben sein frohes, ganz den künstlerischen Interessen gewidmetes Leben im vollen Glanze heraustritt. —

Die literarischen Quellen für Raphael's Lebensgeschichte sind beschränkt. Um so genauer in sprachlicher Beziehung sowohl als in Betreff ihres materiellen Inhaltes müssen die erhaltenen Documente betrachtet werden. Passavant ist hier nicht immer zuverlässig. Sein Hauptinteresse ist der Untersuchung der Werke zugewandt. Aber auch das andere durfte nicht fehlen. An einem anderen Orte bereits ist von mir nachgewiesen worden, daß die Beschuldigungen falsch sind, welche er gegen Michelangelo erhebt, den er im Gegensatze zu Raphael gelegentlich abthut und dabei eine Reihe Vorwürfe zusammenbringt, die sich einer nach dem andern als ganz und gar unbegründet nachweisen lassen. Der Irrthum entstand meistens aus mangelhafter Kenntniß oder falscher Benutzung der italiänischen Quellen. Ich habe ebendaselbst gezeigt, daß Passavant in Betreff der sogenannten Galatea Raphael's eine auf diesen Gegenstand bezügliche, berichtigende und von Rumohr anerkannte Schrift verurtheilt, die er gar nicht gelesen hat. Ferner, es geht aus seinen Angaben nicht mit der nöthigen Sicherheit hervor, ob er sie selbst fand oder nur aus zweiter Hand empfing. Pungileoni's Elogio storico führt er in seiner Vorrede allerdings mit dem gebührenden Lobe an. Man verdanke, sagt er, dem Padre Pungileoni die wichtigsten Entdeckungen über Raphael's Voreltern und Jugendgeschichte. „Auch sonst trifft man in seinen Heften manche bis dahin unbeachtet gebliebene Notizen aus älteren und neueren Schriftstellern. Wenn das Büchlein auch in vielen Theilen mangelhaft ist, so müssen wir doch für das neue Gebotene uns zu großem Dank verpflichtet fühlen." Mir

ſcheint, dieſe Dankbarkeit hätte ſo weit gehen können, daß nicht nur hier und da Pungileoni's (nicht Büchlein, vielmehr beinahe 300 Seiten ſtarkes) Buch citirt, ſondern überall angeführt worden wäre, wo dieſe Arbeit alleinige Quelle geweſen iſt. Hätte Paſſavant dies Verfahren inne gehalten, ſo würde unter die Mehrzahl ſeiner gelehrten Citate, wenn nicht Fea's Namen darauf Anſpruch hatte, der Pungileoni's gehört haben, von dem mit ungemeinem Fleiße eine Fülle von Material zuſammengebracht worden iſt, und deſſen Buch künftig bei jeder neu erſcheinenden Arbeit über Raphael billig mit den größten Ehren obenan genannt werden muß. Rumohr, deſſen Buch von 1831 datirt iſt, lernte Pungileoni's Elogio storico (1829 in Urbino gedruckt) zu ſpät kennen und konnte nur während des Druckes Einiges daraus nachtragen. Paſſavant ſtellt Rumohr's Leben Raphael's gleichfalls zu niedrig. Denn mag es den Erwartungen nicht entſprochen haben, welche, wie er ſagt, der erſte und zweite Theil der italiäniſchen Forſchungen, als deren dritter es erſchien, erregten, und viel Willkürliches enthalten, immer bleibt es das beſte was von einem deutſchen Schriftſteller über Raphael geſchrieben worden iſt, und wurde auf Grund einer Kenntniß der literariſchen Originalquellen abgefaßt, die keinem anderen Autor in dieſer Weiſe zu Gebote ſtand. Rumohr beſchränkt ſich darauf, das zu ſagen was er ſelbſt gedacht, und nur von den Werken zu reden welche er ſelbſt geſehen hat. Er ſchreibt einen Stil, der ihm einen Ehrenplatz unter den beſten deutſchen Proſaiſten einräumt. Winckelmann in ſeinem koſtbaren Fragmente über den Stil ſtellt auf, man müſſe ſo ſchreiben als wiſſe der Leſer von den Dingen ſchon. Rumohr fehlt inſofern gegen dieſe Regel, als er in der That nur für die ſchreibt welche wirklich mit dem Thema völlig bekannt ſind: ſein Buch iſt nicht geeignet, denen die das Material noch nicht inne ha-

ben, genügende Kenntniß zu verleihen; für solche ist Passavant's Arbeit eine viel zuträglichere erste Lectüre. Seine Darstellung entbehrt einer gewissen Anschaulichkeit, sie ist mehr eine höhere Kritik als umfassende Beschreibung, allein sie giebt für das äußerlich Historische sowohl als für die innere Entwickelung des Künstlers einen hohen und sicheren Standpunkt, und wird, so viel auch in der Folge geschrieben und entdeckt werden mag, niemals antiquirt und überflüssig erscheinen.

Erste Bedingung für den der ein Leben Raphael's schreiben wollte, ist die genaue Bekanntschaft mit den gesammten Werken Vasari's. Auch diese verläßt Passavant zuweilen. Vasari erzählt im Leben Perugino's, wie dieser oft auf Bestellung gemalt habe, worauf mit den so entstandenen Werken dann nach auswärts Geschäfte gemacht worden seien. Er nennt einen Florentiner, Bernardo dei Rossi, welcher auf diese Weise an einem heiligen Sebastian 300 Ducaten verdiente. Nun findet sich in dem Briefe Raphael's an seinen Oheim vom April 1508 die Stelle, wo er von einem Bilderbesitzer spricht, der ihm Aufträge bis zu 300 Scudi geben wolle für Florenz und für Frankreich „per qui e in francia." Passavant bemerkt dazu: „Wahrscheinlich ist hier die Rede von Giovan Batista della Palla, welcher zu jener Zeit viele Kunstwerke in Florenz aufkaufte, um sie an Franz I. zu verhandeln. Siehe Vasari im Leben Fra Bartolomeo's und des Andrea del Sarto." Daß Franz I. damals noch nicht König war und keine Bilder aufkaufen ließ, nebenbei. Jene Aufkaufereien della Palla's aber fallen viele Jahre später, sind gebrandmarkt, weil sie durch die üble Lage der Florentiner um 1529 ermöglicht wurden, und so auch von Vasari dargestellt worden. Beide von Passavant angeführte Lebensbeschreibungen hätten ihn, wenn er sie genau angesehen, hiervon überzeugen müssen, während ihm Perugino's Leben,

wenn es ihm gegenwärtig gewesen, das Richtige geboten hätte, denn Vasari kommt darin zweimal auf diesen Handel zu sprechen und die Stellen sind um so wichtiger, als sie für Perugino's Art zu arbeiten sehr charakteristisch sind. Ueberhaupt, was doch nahe gelegen hätte, Passavant versäumt es, auf Perugino näher einzugehen, er zählt dessen Werke auf, sagt aber wenig über seine Entwickelung. Er behauptet, Michelangelo habe bei Perugino „hart gerügt," daß er „in's Schmachtende und Süßliche" verfallen sei. Michelangelo hat ihn goffo nell' arte genannt, was sich viel eher mit „roh und fabrikmäßig arbeitend" übersetzen ließe und so auch für die letzten Zeiten Perugino's der Wahrheit entspricht. Passavant führt übrigens an einer anderen Stelle das goffo selbst an und übersetzt es mit „tölpelhaft und unwissend in der Kunst," sagt auch, daß es darüber zur Klage vor Gericht gekommen, läßt aber aus, daß die Richter Michelangelo frei ausgehen ließen, während alle Schande auf Perugino zurückfiel.

Die von und über Raphael vorhandenen Briefe nimmt Passavant ohne Weiteres als ächt an, oder wo er Bedenken erhebt zeigt er sich unselbständig und ohne genügende Sprachkenntniß. Den stärksten Beweis liefert der Empfehlungsbrief der Präfektin von Rom, mit dem versehen Raphael im Jahre 1504, bei seiner ersten Ankunft in Florenz eingetroffen sein soll. Weder weiß man nun woher dieses Schriftstück stammt, noch was aus ihm ward, es findet sich abgedruckt in einem Buche dessen Verfasser längst nicht mehr lebt und für dessen Zuverlässigkeit keine Probe vorliegt. Dazu enthält es eine Stelle welche es von vornherein als gefälscht erscheinen läßt, denn Raphael's Vater, der 1504 bereits zehn Jahre todt war, wird darin als noch lebend angeführt. Die Stelle lautet: „E perchè il padre so che è molto virtuoso, ed è mio affezionato, e così il

figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto io lo amo sommamente.“ Zu deutſch: „Und weil ich weiß, daß ſein Vater ein vortrefflicher, mir anhänglicher Künſtler iſt, und ſo auch der Sohn ein beſcheidener, wohlerzogener Jüngling, ſo ſchätze ich ihn in jeder Beziehung im höchſten Grade.“

Daß nun Raphael's Vater der in Urbino regierenden Familie ſehr nahe ſtand, iſt eine erwieſene Sache, und ebenſo daß beſonders die herzoglichen Damen ſich für Raphael ſelbſt intereſſirten. Für dieſen letzteren Punkt führe ich hier einen bisjetzt noch nicht herangezogenen Beweis an. Auf dem in der Bibliothek des Palaſtes Barberini in Rom befindlichen berühmten Plane der Stadt Rom aus dem Jahre 1560 las ich folgende Bemerkung, welche der Verfertiger des Planes, der mit ſeiner Arbeit ein Project verbunden hatte Rom vor den häufigen Ueberſchwemmungen zu ſchützen, in den dieſe Pläne erläuternden Worten vorbringt. Er will ſagen, daß ohne hohe Protection dergleichen unmöglich ſei und führt Raphael an. „Ich bin der feſten Ueberzeugung, ſchreibt er, das ſeltene Talent Raphael von Urbino würde der Welt wenig bekannt geworden ſein, wenn er ſich nicht der Gunſt und Unterſtützung der tugendhafteſten Frau Iſabella von Urbino zu erfreuen gehabt.“ Mit Iſabella ſollte wohl Eliſabetta von Urbino, Guidobaldo's Gemahlin gemeint ſein. Es ließen ſich noch andere aber bekannte Stellen beibringen welche Aehnliches ſagen.

Allein eben dies Verhältniß war genugſam feſtgeſtellt, ſo daß der moderne Verfaſſer jenes Briefes es deshalb gerade benutzen konnte. Rumohr wählt einen etwas ſeltſamen Weg den Brief zu corrigiren. Er behauptet die Conſtruction des so che ſei für Raphael's Zeiten dem Brief- und Converſationsſtyle widerſprechend und ſchlägt vor ſtatt deſſen suo stato è zu leſen, alſo „E perchè il padre suo stato è molto virtuoso, e così il

figliuolo discreto etc., wobei hinter figliuolo ein sendo hinzuzudenken sei. Und auf diesen bloßen Vorschlag hin erklärt Passavant das so che für „gezwungen und unrichtig", stellt Rumohr's Verbesserung als das Maßgebende hin und behandelt den Brief als ächt. Rumohr irrt jedoch. Das so che kommt ganz in dieser Sprachwendung zu Raphael's Zeiten vor wie es heute vorkommt *). Wäre es aber falsch gewesen und eine moderne Wendung, so hätte schon deshalb die Vermuthung viel näher gelegen den ganzen Brief für modern zu halten.

Was mich nun in entscheidender Weise zu dieser Annahme bestimmt, ist der Umstand daß der so früh eingetretene Tod des Vaters Raphael's erst in neuerer Zeit bekannt geworden ist und daß man damals als der Empfehlungsbrief der Präfektin zu Tage kam, noch den Glauben hegen mußte, der alte Giovanni Santi sei 1504 am Leben gewesen. Vasari nämlich läßt den jungen Raphael 1504 nach Florenz kommen, indem er dies Jahr ausdrücklich als dasjenige nennt in welchem der berühmte Carton Michelangelo's fertig ward, durch welchen Raphael nach Florenz gelockt worden sei. Er erzählt dann weiter, durch den Tod des Vaters entstandene Erbschaftsstreitigkeiten hätten Raphael wieder nach Urbino gerufen. Danach mußte also der Verfasser des Briefes, wenn von dem Vater darin die Rede sein sollte, diesen als lebend anführen, und that es. Und dadurch verrieth er sich.

Ich erwähne noch Einiges aus den Briefen Raphael's selbst. Zuerst der im September 1508 an Francesco Francia nach Bologna geschriebene, gleichfalls im Originale nicht mehr vorhanden. Er enthält die verschiedenfach aufgefaßten Worte:

---

*) Cf. Gaye II. 224. Oder Vasari V. 41. E chi ha pratica de' cervelli fiorentini, so che di questa non si farà alcuna maraviglia.

„Pregovi a compatirmi e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio che per le gravi e incessanti occupationi non ho potuto sin hora fare di mia mano, conformo il nostro accordo; che ve l'avrai mandato fatto da qualche mio giovane e da me ritocco, che non si conviene. Anzi converriasi per conoscere non potere aguagliare il vostro.“ Paſſavant überſetzt: „Ich bitte Euch, Geduld mit mir zu haben und mir zu verzeihen, daß ich ſo lange ſäume, Euch das meinige zu ſenden (Portrait nämlich das Raphael zu ſchicken verſprochen hatte), allein die bedeutenden und unabläſſigen Beſchäftigungen haben es mir bis jetzt noch nicht geſtattet, dasſelbe eigenhändig auszuführen, wie wir übereingekommen ſind. Ich hätte es zwar von einem meiner Gehülfen malen laſſen und dann die letzte Hand daran legen können, aber das geht nicht an. Im Gegentheil ſoll man wiſſen, daß ich das Eurige nicht zu erreichen im Stande bin.“ Paſſavant's franzöſiſcher Ueberſetzer: „Car il faut qu'on sache que je suis incapable d'atteindre à la perfection du vôtre“ Guhl, in den „Künſtlerbriefen“ ganz unverſtändlich: „Sondern vielmehr würde ſich das Gegentheil ſchicken, um zu erkennen, daß ich nicht das Eurige zu erreichen vermag.“ Duppa (Life of Rafael): It was proper that I should execute it with my own hand, to convince myself that I could not equal yours.“ Dagegen geben die neueren Herausgeber des Vaſari in einer Note folgende Erklärung: „Ma poi trovo chel converebbe che io non lo facessi da me proprio, perchè verrei a confessare di non aver saputo agguagliare il vostro fatto da voi stesso.“ Das Gegentheil alſo von dem was Duppa ſagt. Nun iſt die Phraſe allerdings ſo gedreht, daß man ſowohl wie Duppa überſetzen als wie die Herausgeber des Vaſari interpretiren kann. Denn es ſteht in unſerem Belieben, ob wir hinter

converriasi ergänzen wollen Raphael habe das Portrait selbst arbeiten, oder es durch die Gehülfen malen lassen wollen, und ebenso ist das per conoscere je nach Gefühl mit „um zu erkennen" oder „weil ich erkenne" beide Male richtig übersetzt; per conoscere aber für per far conoscere zu nehmen, wie Passavant will, ist kaum zulässig.

Passavant benutzt den Brief aber noch weiter: er soll beweisen daß Raphael bevor er nach Rom berufen ward von Florenz aus eine Reise nach Bologna gemacht habe. Er geht so weit die Vermuthung aufzustellen, die Bentivogli, die Herren von Bologna, hätten Raphael dahin berufen. Die Sache sei ganz außer Zweifel, Vasari rede nur deshalb nicht davon weil er unvollständige Nachrichten gehabt. An sich ist es gleichgültig ob Raphael damals in Bologna war, für seine künstlerische Entwicklung blieb die Reise jedenfalls ohne Folgen, allein handelt es sich darum die einmal vorhandenen Daten für sein Leben genau zu prüfen und zusammenzustellen, so muß Jedermann einsehen daß die Hypothese nichts für sich hat als den guten Willen, einen Mann wie Francia, der zu den Leuten gehört die Passavant besonders zusagen, mit Raphael in persönlicher Berührung erscheinen zu lassen. Gesagt dagegen hätte werden müssen, daß diese bologneser Expedition zuerst eine Idee Pungileoni's war, der sie bescheiden genug vorbringt und dafür den Dank ärntet hier übergangen zu werden. Auch muß ausdrücklich bemerkt werden, daß wenn es in der französischen Uebersetzung heißt, Raphael und Francia hätten sich gegenseitig ihre Portraits zu senden versprochen en souvenir des jours heureux qu'ils avaient passés ensemble (so nämlich lese man in Raphael's Briefe) dieser Brief auch nicht eine Sylbe dessen enthält was die französische Phrase ausdrückt. Im Gegentheil, wer Lust hätte gerade daraus daß die beiden Meister sich ihre Portraits sand-

ten, zu ſchließen ſie ſeien ſich perſönlich nicht begegnet, könnte den ganzen Brief in dieſem Sinne auffaſſen ohne ihm Zwang anzuthun.

Der Brief Raphael's vom 1. Juli 1514 handelt über Heirathspläne und beſpricht die Vortheile die Rom biete, im Gegenſatz zu Urbino, wohin ihn die Verwandten gern zurückhaben möchten um ihn dort zu verheirathen. „Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete (Raphael's Onkel, der Prieſter war) e vostra li promesi di fare quanto Sua Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avissarò del tutto; habbiate pazienza, che questa cose si risolva così bona, e poi farò, non si facendo questa, quello voi vorite.“ „Um jedoch auf das Heirathen zurückzukommen: Ihr wißt, daß Santa Maria in Portico mir eine Verwandte geben will. Mit Erlaubniß des Onkels und der Eurigen habe ich das Verſprechen gegeben, den Wünſchen Sr. Herrlichkeit zu Willen zu ſein. Ich kann mein Wort nicht brechen; wir ſind im Begriff die Sache aufzulöſen, Ihr ſollt bald Nachricht haben. Geduldet Euch, bis wir in Gutem auseinander ſind, hinterher, wenn nichts daraus wird, will ich thun was Ihr wünſcht.“ Paſſavant überſetzt im erſten Bande die unterſtrichene Stelle: „Wir ſind in größerer Verlegenheit als jemals“, im dritten Bande giebt er eine neue Uebertragung des ganzen Briefes und die Stelle lautet nun wie die Guhl's in den Künſtlerbriefen: „Wir ſind mehr als je dem Abſchluß der Sache nahe“, und dem entſprechend in der franzöſiſchen Ueberſetzung: „nous sommes plus près que jamais de la conclusion.“ Die Crusca erklärt essere o mettersi alle strette mit esser ridotto in gran pericolo, o all' estremo, essere oppresso.

Dieſe Bedeutung hat der Ausdruck jedoch nur in Bezug auf irgend etwas, wovon ſonſt die Rede iſt, nicht an ſich, z. B. „Per questo venuti alle strette, non mostrandi gli avversarii pagamenti“ (Condivi, Vita di Michelagnolo c. 48), wo das Geldzahlen das Object iſt über das es zum Bruche kam. Raphael, ſcheint mir, wollte ſagen: „Wir ſind zum Aeußerſten gekommen“, d. h. „wir ſind im Begriff die Sache aufzulöſen“, dem auch das Folgende entſpricht, da er den Onkel tröſtet, er ſolle nur den Moment abwarten wann der Bruch mit Bibiena geſchehen ſei. Paſſavant's frühere Auffaſſung kam dem Richtigen alſo viel näher.

Und weiter in demſelben Briefe: „e sapia che se Francesco Buffa ha delli partiti, che ancor io ne ho, ch'io trovo in Roma una Mamola bella secondo ho inteso di bonissima fama lei e di loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in casa in Roma che vale più cento ducati qui, che ducento là, siatene certo.“ „Und wißt, daß wenn Francesco Buffa Partien hat, ich deren auch habe, und daß ich hier in Rom ein hübſches Mädchen finde vom beſten Rufe, wie ich höre, und guter Familie, die mir 3000 Scudi mitbringt, Paſſavant fährt fort: „und ich wohne in Rom in einem Haus, welches hier 100 Ducaten mehr gilt als 200 dorten, deſſen ſeid verſichert.“ Guhl „und ich wohne in einem Hauſe hier, welches hier 100 Ducaten mehr als 200 dort gilt, davon könnt ihr überzeugt ſein.“ Der franzöſiſche Ueberſetzer läßt das e sono in casa in Roma ganz aus. Warum? star in casa heißt wohnen., Raphael führt als letzten Grund für ſeine römiſche Heirath an „und ich wohne in Rom! Denn 100 Ducaten *hier* ſind mir lieber als 200 bei euch.“ che ſteht für chè=perchè.

Ich gehe jedoch zu etwas Bedeutenderem über, und dies iſt der Inhalt der beiden Gemälde Disputa und Schule von

Athen, die erſten welche Raphael in Rom malte, und die Paſſavant mit großer Vorliebe bis in die geringſten Einzelheiten zerlegt und erklärt hat. Seine Darſtellung, baſirt auf Bellori's Auslegung, iſt nicht nur allgemein recipirt, ſondern von Anderen noch weiter ausgeführt worden, und die Annahme, daß Vaſari's Explication dieſer beiden Hauptwerke Raphael's eine unbrauchbare ſei, ſteht heute ſo feſt, daß der Verſuch ſeiner Rehabilitirung kaum erlaubt ſcheinen dürfte. Vorher jedoch erſt einige Worte über die Zeit zu der Raphael in Rom anlangte.

Paſſavant ſagt, wir ſeien ohne alle Nachricht darüber, „nur ſoviel wiſſen wir, daß er um die Mitte des Jahres 1508 in Eile Florenz verließ, dem Ruf nach Rom folgend, um in den Dienſt des Pabſtes zu treten.“ In der franzöſiſchen Ueberſetzung wörtlich daſſelbe.

Daß Raphael in Eile aus Florenz fortging, ſteht allerdings bei Vaſari, daß dies aber in der Mitte des Jahres 1508 geſchehn ſei, iſt eine bloße Vermuthung Paſſavant's und durchaus nichts wovon ſich ſagen ließe, wir wiſſen es. Auch iſt es unrichtig. Raphaels letzte Spur in Florenz gewährt der bekannte heute in Rom befindliche Brief, der einzige von allen längeren Briefen ſeiner Hand, der wirklich im Original noch vorläge und der, datirt vom 21. April 1508, nach Urbino adreſſirt iſt, um von dort ein Empfehlungsſchreiben an den Gonfalonier zu erhalten. (Nebenbei die Frage: wenn Raphael bereits 1504 eine Recommandation an denſelben Gonfalonier Soderini mitbrachte, wozu jetzt eine neue?) Dieſer Brief zeigt daß es Raphael ſehr um Arbeit zu thun war, und es iſt wohl erlaubt, ſeine Berufung nach Rom damit in Zuſammenhang zu bringen, denn bereits zu Anfang des folgenden Monats muß er dort angelangt ſein, wie ſich, inſoweit überhaupt bei ſolchen Combinationen das Wort Sicherheit zu brauchen erlaubt iſt, mit Sicher-

heit nachweisen läßt. Es bedarf dazu nur eines Blickes auf längstbekannte Schriften und Documente.

Condivi schreibt im Leben Michelangelo's Folgendes: „Nachdem Michelangelo dieses Werk (die Statue des Pabstes zu Bologna) vollendet hatte, kam er nach Rom, wo der Pabst sich seiner bedienen wollte. Da nun einmal feststand daß am Grabmal nicht weiter gearbeitet würde, so ward von Bramanto und anderen Nebenbuhlern Michelangelo's Giulio in den Kopf gesetzt, er solle die im Vaticanischen Palaste befindliche Sistinische Capelle von ihm ausmalen lassen, er werde ohne Zweifel ein Wunderwerk zu Stande bringen. Sie thaten dies aus doppelter Hinterlist. Einmal, um den Pabst von der Bildhauerei abwendig zu machen, und dann, um ihn gegen Michelangelo, der, wie sie sicher rechneten, den Auftrag ablehnen würde, aufzubringen. Uebernähme Michelangelo die Arbeit jedoch, rechneten sie weiter, so würde er gegen Raphael um ein gutes Stück zurücktreten, den sie aus Haß gegen Michelangelo in jeder Art begünstigten. Und darin hatten sie ganz Recht, daß Michelangelo's Hauptstärke in der Bildhauerarbeit lag. Auch suchte dieser, der bis dahin in Farben noch nichts geleistet hatte und der sehr wohl wußte, wie schwierig es sei eine Wölbung auszumalen, mit aller Gewalt die Sache abzuschütteln, indem er Raphael vorschlug, und sich damit entschuldigte daß das Malen seine Kunst nicht sei und daß er nichts leisten werde. Und es kam fast soweit daß der Pabst in Zorn gerieth!" Dies Condivi's Worte.

Nun wissen wir aus der im Britischen Museum vorhandenen Quittung Michelangelo's, daß er am 6. Mai 1508 die Arbeiten für die Sistina begann. Raphael muß demnach jedenfalls vor dem 6. Mai in Rom anwesend gewesen sein. Befand er sich am 21. April aber noch in Florenz und rechnet

man die Reiſezeit ab, ſo läßt ſich danach der kurze Zeitraum, innerhalb deſſen ſeine Ankunft erfolgt ſein muß, genau angeben.

Nichts gegen ſich hat die Vermuthung, daß Raphael habe in Rom die Arbeiten für die er beſonders berufen worden war nun auch alsbald in Angriff genommen, und ſo dürfen wir ihn genau zu derſelben Zeit, wo Michelangelo mit den Malereien in der Capelle Siſtina beginnt, mit der Disputa in der Camera della Segnatura beſchäftigt zu denken.

Ueber dieſe erſte römiſche Arbeit nun leſen wir in Raphaels Leben: „Raphael malte einen Himmel mit Chriſtus und der heiligen Jungfrau, Johannes dem Täufer, den Apoſteln, den Evangeliſten und Märtyrern auf dem Gewölk, mit Gottvater, der auf alle den heiligen Geiſt herabſendet, beſonders aber auf eine unendliche Zahl von Heiligen, welche unten die Meſſe ſchreiben*) und über die auf dem Altar ſtehende Hoſtie verſchiedene Meinungen ausſprechen.“ So überſetze ich disputano, denn „zanken“ liegt nicht nothwendigerweiſe in dem Worte. „Unter ihnen befinden ſich die vier Doctoren der Kirche, um ſie her unendliche Heilige, darunter Dominicus, Franciscus, Thomas von Aquino, Bonaventura, Scotus, Niccolo de Lira, Dante, Fra Girolamo (Savonarola) von Ferrara und alle chriſtlichen Theologen und viele Portraits, und in der Luft ſind vier Kinder welche die Evangelien geöffnet halten; kein Maler wäre im Stande etwas Reizenderes, Vollendeteres als dieſe Geſtalten zu ſchaffen.“

„In der Luft ſind in einem Kreiſe ſitzend jene Heiligen dargeſtellt; eine Lebendigkeit der Farbe als lebten ſie, Verkürzungen als träten ſie rund hervor oder zurück, geſchmackvoller

*) che sotto scrivano hat die erſte Ausgabe ſtatt sottoscrivano.

Wechsel der Kleidung, schöner Faltenwurf der Gewänder und dabei ein Ausdruck der Köpfe, welcher eher himmlische als irdische Wesen in ihnen erblicken läßt. So das Antlitz Christi, dessen Milde und Frömmigkeit den sterblichen Menschen die der Malerei innewohnende göttliche Kraft beweist. Denn Raphael war es von der Natur gegeben, die Köpfe die er malte so zart und lieblich zu bilden, wie auch die Mutter Gottes zeigt, die mit auf die Brust gelegten Händen ihren Sohn betrachtend, Niemandem ihre Gnade versagen zu können scheint. Dann aber wieder läßt er in erhabener Würde die Patriarchen in ihrer Alterthümlichkeit, die Apostel in ihrer Einfachheit, die Märtyrer in ihrer Festigkeit thronen. Noch größere Kunst aber zeigte er in den heiligen Doctoren des Christenthums, die zu sechsen, zu dreien oder zu zweien einer gegen den anderen ihre Meinungen vorbringen. Man sieht, wie eine gewisse Neugier und zugleich Mühe die Wahrheit zu finden in ihnen waltet, sie zweifeln, sie machen Bewegungen mit den Händen, merken auf, runzeln die Stirn oder brechen in Erstaunen aus. Nur die vier Doctoren der Kirche nicht, diese, erleuchtet vom heiligen Geiste, enträthseln mit den heiligen Schriften den Inhalt der Evangelien, welche die beflügelten Kinder in der Luft tragen." So weit Vasari. Einen Namen giebt er dem Gemälde nicht. Dennoch scheint die Benennung Disputa zu seinen Zeiten für solche Darstellungen gebräuchlich gewesen zu sein, denn er berichtet an anderer Stelle (XII. 16. ed. Lemonnier) von lebenden Bildern welche eine Künstlergesellschaft in Florenz arrangirte und unter denen auch eine Disputa der Philosophen über die Dreieinigkeit mit geöffnetem Himmel und Engelchören vorkommt. Vasari ließ bei Raphael's Gemälde wohl die ausdrückliche Bezeichnung fort weil sie sich von selbst verstand.

Was dieſes Werk Raphael's vor anderen ähnlicher Art auszeichnet, iſt die ungemeine, auf's ſprechendſte ausgedrückte Aufgeregtheit der verſammelten Menge. Man hat jedoch einen Streit über geiſtliche Dinge für einen im höheren Sinne des Wortes zu gemeinen Moment gehalten, als daß um ſeinetwillen eine ſo tiefergreifende Bewegung ſich ſolcher Männer hätte bemächtigen dürfen. Es ſei unmöglich daß es ſich hier um einen Zank handeln könne. Viel Höheres ſei dargeſtellt: die ganze Theologie der katholiſchen Kirche finde ſich ſymboliſch in den Perſonen ihrer höchſten Geiſter aufgebaut; und in dieſem Sinne hat man die Bewegungen der Einzelnen nicht als von einem Allen gemeinſamen, momentanen Gefühl erweckt gelten laſſen wollen, ſondern ihren Geſten, jedem für ſeine Perſon allein, die höchſte Bedeutung untergelegt. Jeder dieſer Männer drücke durch ſeine Bewegung ſeine Stellung aus zur Wahrheit der katholiſchen Kirche, argumentirte man. Und indem von dieſer Idee dann wieder rückwärts geſchloſſen wurde, hat man auf die Körperbewegungen hin allen den hier ſichtbaren Perſonen hiſtoriſche Namen beigelegt. Und ſo iſt aus dem Bilde ein theologiſches Syſtem geworden, gleichſam die verkörperte Idee des Katholicismus. Paſſavant in ſeinem Leben Raphael's und J. W. J. Braun in einer beſonderen Schrift über Raphael's Disputa (Düſſeldorf 1859) ſind darin am weiteſten gegangen. Zwar weichen beide, wie auch die anderen die ſich in dieſer Materie verſucht haben, von einander ab in einigen Punkten der Erklärung, ſtimmen darin aber ſämmtlich überein, daß der eigentliche Sinn des Gemäldes von Vaſari verkannt und ſogar unter den namentlich angeführten Männern einige genannt worden ſeien, die gar nicht auf dem Bilde befindlich wären.

In hohem Grade befeſtigt erſchien dieſe Anſicht ihren Ver-

tretern durch einen außerhalb des Gemäldes liegenden Grund. Die auf den anderen drei Wänden der Camera della Segnatura ausgeführten Gemälde nämlich ſtellten ihrer Idee nach die Philoſophie, die Poeſie und Jurisprudenz dar. Somit fiel der Disputa wie von ſelber die Bedeutung der Theologie zu. Man nahm an, der Papſt habe das höhere geiſtige Daſein der menſchlichen Natur in jene vier Strömungen zerlegt und als ein Ganzes in dieſem Gemache ausdrücken wollen, und da es natürlich erſchien, daß ein ſolcher auf Befehl des Oberhauptes der Chriſtenheit aufgenommener Gedanke bei ſeiner Ausführung nicht dem einſamen Gutdünken eines unſtudirten jungen Malers überlaſſen bleiben durfte, ſo glaubte man, weitergehend, den Einfluß der erſten in Rom befindlichen geiſtigen Autoritäten bei Schaffung dieſer Gemälde vorausſetzen zu müſſen. Und ſo erſcheint Raphael's erſtes Auftreten in der Stadt im Glanze freundſchaftlich höheren Verkehrs mit der Blüthe der damaligen Gelehrſamkeit: ein bei der Beſchreibung ſeines Lebens gern und reichlich ausgebeuteter Umſtand.

Was den ſpecielleren Inhalt jener modernen Deutungen der Disputa anlangt, ſo iſt er hier von keiner Wichtigkeit. Es genüge, daß man Heiden, Juden, Judenchriſten, Ketzer, Repräſentanten der chriſtlichen Nationen Europa's und mehr dergleichen darauf entdeckt und mit einiger Beſtimmtheit bezeichnet hat. Geſagt aber muß werden, daß man zu dieſen Annahmen nicht nur durch keine Silbe Vaſari's, ſondern auch durch keine Mittheilung anderer Schriftſteller des 16. oder 17. Jahrhunderts berechtigt war, daß vielmehr lediglich einer rein theoretiſchen, die Compoſition an ſich ergreifenden Anſchauung Folge gegeben ward. Verbürgt ſind nur die Perſonen, welche aus ähnlichen Darſtellungen oder aus den auf das Gemälde ſelbſt aufgeſchriebenen Namen zu erkennen ſind, wie die Kirchenväter

und einige Päpſte; oder wie Dante und Savonarola, die ſich aus der Portraitähnlichkeit als mit Vaſari's Angaben identiſch weiſen.

Raphael ging nach Vollendung der Disputa an das ihr gegenüberliegende Wandgemälde, das, wenn auch von geringerer Erhabenheit dem Gegenſtande nach, ſie dennoch durch Freiheit der Bewegung in den Geſtalten und durch den Reichthum der Compoſition weit übertrifft. Dieſer Unterſchied iſt es, der uns die Berechtigung giebt, Vaſari's Worten entgegen die Disputa als die frühere und die Schule von Athen, dies der Namen unter dem die zweite Arbeit berühmt iſt, als die nachfolgende Schöpfung anzunehmen. Vaſari läßt Raphael mit der Schule von Athen beginnen: auch ich glaube daß er darin irrt, jedoch bei dieſem Werke ſoll Vaſari noch mehr verbrochen haben. Denn während man bei der Disputa ſeine Erklärung nur ausgedehnt hat und ihm nichts als Unwiſſenheit zum Vorwurf machte, findet man in der Schule von Athen abſolut andere Dinge dargeſtellt als er will, und giebt ihm die Frucht ſeiner an vielen Stellen ſeines Buches allerdings gar nicht zu leugnenden Ungenauigkeit nirgends ſaurer zu koſten als bei dieſer Gelegenheit.

Die Schule von Athen bildet ſchon durch ihren kräftigen Schatten einen Gegenſatz zu der lichten Freundlichkeit der Disputa. Wir blicken in das Innere eines tempelartigen Gebäudes hinein, mit in den Hintergrund ſich verlierenden hohen und dunklen Bogengängen. Es erhebt ſich auf einem breiten, das ganze Gemälde quer durchziehenden Unterbau, zu welchem Stufen hinanführen. Ganz im Vordergrunde des Bildes, zu Füßen dieſer Treppe, ſehen wir zur Rechten wie zur Linken zwei in ſich abgeſchloſſene Gruppen von Geſtalten; dann auf der Höhe der Treppe und in deren Mitte zwei Männer, in ruhigem Streite, wie

ihre Handbewegungen anzudeuten ſcheinen, umgeben von anderen, an die ſich abermals andere anſchließen, und ſo, indem ſich dieſe Menge nach beiden Seiten in den Rahmen verliert, erſcheint der ganze Raum von Figuren erfüllt. Auch auf den Stufen der Treppe erblicken wir einige Geſtalten, faſt alle aber in Bewegung zu den beiden mittelſten hingewandt, indem ſie entweder wirklich auf ſie zueilen, oder auf ſie deuten, oder andere auf ſie hinlenken deren Aufmerkſamkeit abgezogen iſt. Nur die Nächſten ſtehen ruhig um ſie her und haben die Blicke auf ſie gerichtet.

Von dieſen beiden in der Mitte ſtehenden, ſie nehmen zugleich gerade unter dem Bogen des Gebäudes die Mitte ein, iſt der eine ein Greis mit herabwallendem Bart und Haupthaar. Der Scheitel iſt kahl. Mit aufgehobenem rechten Arme und Zeigefinger deutet er zur Höhe; unter dem linken Arme trägt er ein Buch. Der neben ihm, um ein Geringes mehr vortretend, ſcheint dagegen im beſten Mannesalter, mit kurzem dichten dunkeln Haupt- und Barthaar. Ein Buch, auf deſſen oberen Rand er die linke ausgeſtreckte Hand gelegt hat, ſtützt er auf den Schenkel des linken Beines, während die uns entgegengeſtreckte Rechte mit ausgebreiteten Fingern, deren Inneres dem Boden zugekehrt iſt, einen Gegenſatz zur himmelzeigenden Bewegung des Anderen anzudeuten ſcheint. Rechts und links in den Niſchen der breiten Pfeiler welche die Wölbung des Baues tragen, ſtehen die Statuen des Apollo und der Minerva und unter denſelben ſind Basreliefs mit mythologiſchen Begebenheiten angebracht.

Von den beiden Gruppen im Vordergrunde zeigt die zur Rechten einen mit dem Zirkel in der Hand zu einer auf dem Boden liegenden Tafel gebeugten Mann mit nacktem Scheitel, deſſen Demonſtration mehrere Jünglinge umher mit dem höch-

sten Erstaunen verfolgen, während zwei ehrwürdige Gestalten in langen Gewändern, die eine mit einer Krone auf dem Haupte, Kugeln in den Händen tragen. Die Gruppe auf der linken Seite des Gemäldes dagegen zeigt als Mittelpunkt einen zu Boden hockenden Alten, eifrig bemüht in ein auf seinem Knie ruhendes Buch zu schreiben, und zwar von einer Tafel ab, welche ein schöner, engelartiger Knabe vor ihn hin auf die Erde gestellt hat, während ihm zugleich etwas zuzuflüstern scheint.

Hinter ihnen ein Gedränge von Volk, alle in Aufregung zu erhaschen was der Alte in sein Buch schreibt, Männer, Kinder, eine Frau, ein Greis der nachschreibt, ein Mann der, sich weit überbeugend, darin zu lesen sucht, und nah am Rande des Gemäldes eine Säulenbasis, die einem mit Laub bekränzten Manne als Lesepult dient, während ein Alter, der wie ein Großvater ein Kind auf dem Arm trägt, ihm zuhört.

Auf der anderen Seite des schreibenden Alten mit dem Engel aber die Gestalt eines Mannes, der seinem ganzen Habitus nach, gleich jenem vorhin genannten in der Mitte oben, etwas jugendlich kräftiges an sich trägt. Er stützt, wie er, ein Buch auf den Schenkel des einen, auf einen Steinblock tretenden Beines und deutet mit der Rechten hinein, während er auf den schreibenden Greis unter sich mit gesenktem Kopf hinblickt. Zwischen beiden, ein wenig zurück, ein schöner, in seinen Mantel gehüllter Jüngling, mit gescheiteltem, lang herabhängendem Haare, auf die Brust deutend mit der Linken und von der Seite blickend, als wäre er im Spiegel gemalt. Die äußerste Gestalt dieser Gruppe aber, nach der Mitte hin, ist ein auf der Erde sitzender in sich versunkener Mann. Er hat den linken Arm auf einen Steinwürfel neben sich mit dem Ellenbogen aufgesetzt und lehnt das Haupt auf die umgeknickte Hand, während die andere mit einem Griffel auf einem Blatte

Pergament ruht. Zwiſchen dieſem und der Gruppe drüben hindurch ſieht man auf die Stufen die zu dem Gebäude hinanführen einen in einem Buche leſenden Greis lang hingeſtreckt, auf den ein Jüngerer, der die Treppe hinanſteigt einen Anderen hinzuweiſen ſucht, welcher ſich jedoch den Beiden in der Mitte zugewandt hat. —

Vaſari ſagt, dargeſtellt ſei, wie die Theologen die Philoſophie und Aſtrologie mit der Theologie vereinigten, una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia. Alle Weiſen, savi, der Welt ſeien da zu ſehen, wie ſie in verſchiedener Weiſe disputirten, disputano, daſſelbe Wort wie bei der Disputa; von den beiden in der Mitte ſei der eine Ariſtoteles mit der Ethik in der Hand, der andere Plato mit dem Timäus; der auf den Stufen liegende Diogenes. Unten rechts bezeichnet er die Portraits des jungen Herzogs von Mantua, Raphael's ſelber und Bramante's. Die eine der beiden Geſtalten mit den Kugeln nennt er Zoroaſter. Von der Gruppe links wird geſagt, daß es die Evangeliſten ſeien, auf deren Antlitz ſich Aufmerkſamkeit und ſcharfſinnige Genauigkeit (accuratezza) höchſt natürlich ausgedrückt finde; der ſchreibende Alte Matthäus, in Begriff die auf der von einem Engel gehaltenen Tafel befindlichen aſtrologiſchen Figuren, welche ihm von der Gruppe drüben zugeſandt wären, auszulegen.

Dieſe Behauptung, daß wir die Evangeliſten vor uns hätten, hat Vaſari hier wohl zumeiſt um ſeine Autorität gebracht. Es ſei eine völlige Verwirrung bei ſeinen Erklärungen eingetreten, ſagt man, er bringe Dinge aus dem einen in's andere Gemälde. Was denn hier die Evangeliſten ſollten? Und indem man ihm ohne weiteres den höchſten Grad von Confuſion zum Vorwurf macht, hält man ſich für berechtigt, was er ſagt als Unſinn zu beſeitigen, und iſt mit der Geſchichte der grie-

chiſchen Philoſophie in der Hand ſo gründlich zu Werke gegangen, daß man deren Entwickelung in ſyſtematiſcher Folge, ſogar der Chronologie nach ſtimmend wie Paſſavant nachweiſt, hier dargeſtellt gefunden und faſt keine der etwa funfzig Perſonen ohne vollwichtigen griechiſchen Namen gelaſſen hat. Gelehrte Männer verſuchten daran ihren Scharfſinn. Natürlich wiederum mit erheblichen Abweichungen untereinander, der Hauptſache nach indeß derſelben Meinung. Diogenes auf der Treppe, ſo wie Plato und Ariſtoteles in der Mitte, auch Zoroaſter bleiben als ausgemacht beſtehen. Sokrates läßt ſich in der That an der Aehnlichkeit erkennen. Der ihm gegenüberſtehende Jüngling mit Helm und Panzer trägt bereits den doppelten Namen Alexander und Alcibiades. Der von Vaſari Matthäus genannte ſchreibende Alte wird zu Pythagoras, der Engel mit der Tafel vor ihm zu ſeinem Sohne, einer der anderen Evangeliſten zu Herakleitos dem Dunkeln, der leſende Mann an der Säule des Weinlaubes wegen mit dem er bekränzt iſt zu Epikur u. ſ. w. Und ausgehend wieder von der tiefen Kenntniß der griechiſchen Philoſophie, ohne welche dergleichen doch unmöglich durchzuführen war, haben gelehrte hochſtehende Freunde dem Künſtler all' die gelehrten Angaben zutragen müſſen.

Wer wollte in Abrede ſtellen, daß dieſe Erklärungen, deren wir eine frühere und eine ſpätere von Paſſavant, eine von Trendelenburg, eine von Braun beſitzen, oft ſehr geiſtreich erfunden und plauſibel dargeſtellt worden ſind? Warum auch könnte Vaſari nicht geirrt haben, da er es ſo oft gethan? Entſpräche das Gemälde nicht in der ihm von den Neueren untergelegten Bedeutung, der Höhe der klaſſiſchen Studien, die zur Zeit ſeiner Entſtehung in Italien blühten? Wir wiſſen, wie geläufig dem damaligen Publikum die Geſchichte der griechiſchen Philoſophie war. Sagt nicht Vaſari wiederum ſelbſt, alle Weiſen

der Welt seien hier dargestellt, und ergiebt sich aus dem gegenüberliegenden, die Theologie bedeutenden Gemälde nicht als der einfachste Gedanke, hier sei die Entwickelung der heidnischen Philosophie zu malen aufgegeben worden? Es könnte so scheinen. Aber was mich zuerst zweifeln ließ an den Auslegungen der Modernen, war dieser supponirte Gegensatz zwischen christlicher Theologie und heidnischer Philosophie, der, soviel ich die Zeiten Giulio II. kenne, in solcher Schärfe für sie fast eine Unmöglichkeit war.

Stand man damals schon so hoch über den Dingen, um die griechische Philosophie als ein abgeschlossenes Moment der geistigen Entwickelung der Menschheit aufzufassen? Wie tief waren doch die Werke der griechischen Philosophen hineingeflossen in die Quellen christlicher Gelehrsamkeit! Noch ahnte man nicht die über dreißig Jahre später in Italien einbrechende deutsche Reformation, und all' ihre Folgen für den Katholicismus lagen noch in der Zukunft. Platoniker und Aristoteliker bekämpften sich damals, wie sie es Jahrhunderte vorher gethan und noch thun, aber Alles was während dieser Jahrhunderte über den großen Widerspruch gedacht und geschrieben worden war, bildete, zu einem Ganzen mit den Lehren der beiden großen Griechen verflochten, keinen durch klare Grenzen von der christlichen Theologie geschiedenen Gegensatz, sondern gehörte ihr an, ohne daß das Eine des Anderen hätte entrathen können. Wir wissen, in welch persönlicher Abhängigkeit Giulio II. von der damaligen praktischen Astrologie stand. Persönlich glaubte er nicht daran, so versichert Paris de' Grassi wenigstens, denn als er nach der Uebergabe von Bologna am 8. November 1506 seinen Einzug halten wollte und die Astrologen widersprachen, begab er sich am Abend vor der von ihnen festgestellten Zeit heimlich in die Stadt. Als später dann aber der Grundstein der Citadelle von Bologna gelegt wurde, ließ er

bei der Ceremonie eine Pauſe von einer halben Stunde eintreten, nur damit ja der Stein genau in dem von den Aſtrologen angegebenen Momente an Ort und Stelle gelegt würde. Gerade zu Giulio's Zeiten, wo ſtatt der ſcharfen Behandlung der Philoſophie in früheren Jahrhunderten ein nach allen Seiten greifender Dilettantismus eingeriſſen war, verdichtete ſich die Verwirrung des geiſtigen Lebens bis zu jenem völligen Chaos in das Luther dann hineinbrach. Es wäre ein faſt hypermoderner Gedanke für den Papſt geweſen, hier die chriſtliche Theologie, dort die antike Philoſophie als zwei vollendete Gegenſätze in Gemälden verewigen zu laſſen.

Und nun, wer ſagt zuerſt, frage ich, daß dies von ihm gewollt ſei? Paſſavant nennt Niemanden der vor Bellori im Jahre 1695 eine ſolche Behauptung aufgeſtellt hätte. Sicher iſt: 1648 war man noch anderer Anſicht in Rom. Zweihundert Jahre beinahe alſo nach Entſtehung der Gemälde beginnt die heute allgemein acceptirte Meinung zuerſt ausgeſprochen zu werden, während bis dahin Vaſari's Deutung (einen einzigen, ſogleich zu erwähnenden Umſtand abgerechnet) Geltung behielt: es ſei die Vereinigung der Philoſophie, Aſtrologie und Theologie hier dargeſtellt, eine Erklärung die durchaus den Charakter der julianiſch-raphaeliſchen Zeit zum Ausdruck bringt.

Aber ein zweites Bedenken, und dies auch gegen Vaſari's Auslegung. Der von ihm und von den neueren Erklärern als Ariſtoteles bezeichnete Mann erſcheint in auffallender Weiſe jugendlicher als der neben ihm ſtehende ſogenannte Plato. Man würde ihn in anderer Umgebung anſtandslos für die Figur eines Apoſtels halten, wie Raphael ſie oft gemalt hat. Ein Bild Benozzo Gozzoli's iſt öfter citirt worden, auf dem wir Thomas von Aquino in der Mitte zwiſchen Plato und Ariſtoteles erblicken, die wie Engel in den Lüften ihm zur Rechten und Lin-

ken ſchweben: weder hier oder noch ſonſtwo iſt Ariſtoteles in jüngerer Geſtalt als Plato dargeſtellt, beide ſind ehrwürdige Greiſe, und es erſchiene als ein mit der ſymboliſchen Malerei kaum zu vereinigender Naturalismus, die Jahre welche zwiſchen der Geburt des Einen und des Anderen liegen, an ihrer äußeren Geſtalt merklich werden zu laſſen. Wie ſollte es denn mit denen gehalten werden, deren Geburt nicht einmal in daſſelbe Jahrhundert fällt? Denn auch Pythagoras erblicken wir auf der Schule von Athen nach dem Willen der modernen Erklärer, der in Zeiten lebte, in denen Plato noch nicht geboren war. Wie könnte Plato dieſem gegenüber als ein Greis erſcheinen dürfen?

Doch nun ein dritter Grund des Zweifels, eine Frage, neben der die Beantwortung der beiden erſteren ziemlich gleichgültig iſt: ob es dem Weſen der Kunſt nach überhaupt möglich ſei, daß Raphael hier nichts weiter als eine Verſammlung von Repräſentanten irgend einer Richtung menſchlicher Geiſtesthätigkeit zu einer Compoſition habe vereinigen wollen.

Die vollendete Kunſt, diejenige alſo welche weder Vorſtufe noch Verfall iſt, will den Menſchen etwas vor die Augen bringen, das ihnen im höchſten Grade bedeutungsvoll iſt. Um dies zu erreichen, genügt es ihr nicht, einen beliebigen Moment darzuſtellen der an ſich als hiſtoriſch ergreifend erſcheint, ſondern der Künſtler will ihn ſo erſcheinen laſſen, daß er, wenn alle Erklärung deſſen was er bedeutet, fortfiele, durch die bloße Macht der Form dennoch ſeinen Zweck erreicht.

Wir ſind keine Griechen, und die Mythen in deren Kreiſe ſich die Tragödien des Sophokles oder Aeſchylus bewegen, haben für uns nichts was ihnen den nationalen erſchütternden Inhalt verliehe den ſie für die Griechen beſaßen, dennoch ergreifen uns die Tragödien wenn wir die darin handelnden Perſonen

nur als bloße Charaktere mit beliebigen Namen nehmen. Oder, um eine einzelne einfache Figur zu nennen: die Venus von Melos; wir beten nicht mehr zu ihr, es ist uns gleichgültig wer sie sei, eine Göttin oder ein Mädchen von der Straße, aber als die Gestalt einer Frau an sich bezaubert sie uns. Ein großer Künstler giebt seinem Werke neben dem seiner Zeit allein verständlichen Inhalte einen zweiten höheren Inhalt, den wir den allgemein menschlichen nennen und der unabhängig von dem was Zeitgenossen in dem Werke erblicken oder von ihm verlangten, unvertilgbar, so lange es selbst dauert, an ihm haften bleibt.

Was bliebe als dieser ideale Inhalt zurück, wenn wir bei ganzen Reihen der Darstellung des heiligen Abendmahles z. B. Unwissenheit über seine Bedeutung voraussetzten? Man sähe auf den meisten Gemälden nichts als eine Anzahl Männer welche zusammen an einer Tafel speisen. Leonardo da Vinci malte diese Darstellung zuerst so, daß man fühlt, die Handlung Christi in der Mitte unter den Anderen, wie er das Brot bricht und die erklärenden Worte redet, sei wie ein elektrischer Funke der die Uebrigen durchzuckt und ihre Bewegungen und Mienen bedingt. Ohne Kenntniß dessen was geschehen sei, würde Jeder dennoch fühlen, eine Anzahl vereinter Männer sei durch eine bedeutende That in Erregung versetzt. Denn in Allen drückt sich eine, die ganze Seele ergreifende Erschütterung aus, bei Jedem anders, seinem eigenthümlichen Charakter nach; lauter Schicksale glauben wir vor uns zu sehen, und mitten unter ihnen Christus, so schön, so einsam; einsam wie eine Seele in einem Körper, der ihr nichts mehr nützen kann in ihrer Todesstunde.

Was die Composition eines Malers haben muß, wenn sie ohne die historische Bedeutung der Figuren durch deren bloße

Vereinigung zu einem Ganzen auf den Zuſchauer wirken ſoll, iſt Einheit, oder beſſer geſagt, dramatiſches Intereſſe der Handlung. Eine Kraft die Alles in Bewegung bringt und die Mitte des Gemäldes bildet, muß vorhanden ſein. In Raphael's florentiniſcher Zeit fehlt ſie nicht ſelten, auf ſeinen römiſchen Arbeiten aber faſt nie. Der Umſchwung der Dinge, die bewegende That iſt da immer die Seele des Bildes. Gehen wir die Zimmer des Vaticans durch. Der Moment wo der Prieſter die Hoſtie ſich in Blut verwandeln ſieht, auf der Meſſe von Bolſena; oder, wo der Papſt durch ſein Wort die Feuersbrunſt zum Stehen bringt, auf dem Burgbrand; oder, wo Petrus aus dem Gefängniſſe entführt wird und die Wächter auf der anderen Seite eben im Erwachen ſind; oder, wo Attila und Heliodor durch plötzlich einbrechende Mächte vertrieben und beſtraft werden; oder endlich, der Moment wo das Kreuz erſcheint und die Schlacht ſich für den kämpfenden Conſtantin entſcheidet: überall weiß Raphael durch die richtige Wahl des dargeſtellten Augenblicks ſeinen Zweck zu erreichen, und oft, wenn der ſeltſam zugeſchnittene Raum es faſt unmöglich macht, hat er dennoch mit dem größten Geſchick die Grundbedingung einer guten Compoſition innegehalten. Immer iſt es ein das Ganze formender Gedanke, der ſie gleichſam zum Kryſtalliſiren bringt, und je länger Raphael's Künſtlerlaufbahn ſich ausdehnt, um ſo prägnanter wird dieſe Eigenſchaft ſeiner Werke. Ein Zeichen aber, wie bewußt er verfuhr, ſind oft die erſten Skizzen ſeiner Compoſitionen. So die Vertreibung Attila's, wo die anfangs abgetrennt im Hintergrunde heranziehende Gruppe des Papſtes, bei der Ausführung auf das Genauſte dem leitenden Gedanken des Ganzen einverleibt wurde, oder bei den Teppichen der Fiſchzug Petri, wo er eine ähnliche Trennung verſchiedenartiger Gruppen ſpäter aufhob. Raphael arbeitete damals noch langſam, änderte

oft, ſelbſt wenn er ſchon weit vorgeſchritten war, wie ſeine Entwürfe zur Schule von Athen und Disputa beweiſen, und erreichte ſo die Macht, ſeinen Werken den Anſchein von Leichtigkeit und urſprünglichem Lebensglanz zu verleihen, als wären ſie in einem Momente der Begeiſterung fertig von ihm auf ihre Stelle gezaubert worden.

Von den Wandgemälden der vaticaniſchen Zimmer fehlt nur einer Compoſition dieſe Einheit: dem Parnaß, der auf einer ſehr ungünſtigen Fläche freilich, über und um eins der in die Wandfläche hineingreifenden Fenſter gemalt worden iſt. Ich möchte das Werk aus dieſem Grunde, wie auch deshalb weil es die deutlichſten Spuren von Raphael's florentiniſch mehr graziöſer und etwas magerer Manier an ſich trägt, für ſeine früheſte römiſche Arbeit halten. Denn die darunterſtehende Jahreszahl wird ſich, da ſie bei den anderen Gemälden mangelt, auf die Vollendung des ganzen Zimmers beziehen. Auf dem Parnaß ſehen wir in der That nur einzelne, durch das bloße Arrangement vereinigte Gruppen. Jedoch, wenn wir den neueren Erklärern trauen, wäre dies auch bei der Schule von Athen und der Disputa der Fall, und ohne genaue Kenntniß der Kirchengeſchichte und der Philoſophie blieben es unverſtändliche Bewegungen, die ohne inneren Zuſammenhang auseinanderfallen. Quatremère de Quincy ſagt ſchlichthin, es ſei keine Handlung in der Disputa. Die Anderen ſcheinen dieſen Punkt überhaupt nicht in Betracht gezogen zu haben. Nur in der Schrift von Springer iſt darauf hingewieſen. Der eine, ſämmtliche Perſonen vereinigende große Zug der Begeiſterung wird dringend hervorgehoben, und dies Moment für wichtiger erklärt als die Deutung der einzelnen Figuren aus der Kirchengeſchichte.

Allein auch Springer bleibt auf einem gewiſſen Punkte ſtehen und findet nur die Hälfte von dem in dem Gemälde,

das ſich mir darauf mit ſprechender Deutlichkeit vor die Augen ſtellt.

Wie war es möglich zu verkennen daß hier etwas Plötzliches auf die Verſammlung einwirkt? Einen Moment der Ueberraſchung erblicken wir. Die bisherigen Erklärer ſcheinen als etwas das weiter keiner Erwähnung bedürfe, auch wohl kaum in Frage kommen könne, angenommen zu haben, der aufgethane Himmel mit ſeiner Herrlichkeit ſtehe über der Verſammlung feſt da, wie ein dauernder Regenbogen etwa über einer Landſchaft. Vielmehr die Minute hat Raphael zur Anſchauung bringen wollen, wo die Gewölke eben reißen und die überirdiſche Herrlichkeit durchbricht die alles weitere Disputiren unnütz macht. Und dieſen Uebergang vom Suchen zum Schauen der Wahrheit finden wir ausgeprägt in den Bewegungen der Verſammlung.

Einige ſind noch verſunken in das Geſpräch oder einſam in ihre Bücher, Andere aber, entzückt vom plötzlichen Glanze, blicken auf, die Bücher liegen vor ihnen auf dem Boden, die ihren Händen entfallen ſind *), deren ſie nicht mehr bedürfen, und entweder völlig erfüllt von Staunen und Anbetung, blicken ſie empor, oder Einer ſich des Anderen erinnernd theilt ihm mit was geſchehen iſt und fordert ihn auf hinanzuſehen. So die Gruppe links im Vordergrunde, wo der Jüngling dem älteren Manne der in ſein Buch vertieft iſt und nichts von der neuen Offenbarung ahnt, einen Anſtoß giebt. Dieſer, im Glauben man wolle eine der ſeinigen entgegenſtehende Meinung äußern, deutet, ſich nur halb nach ihm umwendend, auf die Seite des Buches, wo die für ihn ſprechenden Gründe geſchrieben ſeien,

*) Auf einem Gemälde Pinturicchios, Chriſtus unter den Schriftgelehrten, iſt dies Hinwerfen der Bücher in demſelben Sinne dargeſtellt worden. Vielleicht erinnerte ſich Raphael dieſes Gemäldes.

der Jüngling aber hebt die Hand auf zu der Erſcheinung, die allem Streiten ein Ziel ſetzt. Und ſo, als die natürlichſten Zwiſchenſtufen von der Verſenkung in die eigenen Gedanken bis zum Erkennen des erſcheinenden Glanzes, ſind alle Geſtalten in ihrer Bewegung zu deuten, und deshalb erſchöpft auch die Unterſchrift eines alten Stiches der Disputa aus dem Jahre 1552 den Inhalt des Bildes mit den Worten: „Die vornehmſten Männer (proceres) der heiligen Kirche loben und beten an die heilige Dreieinigkeit und die von den Bewohnern des Himmels umgebene Majeſtät Gottes. Wen ſollte ihr Beiſpiel nicht zur Frömmigkeit anregen?“ Dieſe Worte widerſprechen denen Vaſari's nicht. Vaſari theilt den Inhalt des Gemäldes nur zur Hälfte mit: er ſagt, *was* geſchieht, die Unterſchrift des Stiches fügt hinzu, *wie* es geſchieht; was bei Vaſari ein Zuſtand war, wird nun zu einer Handlung. Es ſind die Männer der Kirche, welche über die Dreieinigkeit verſchiedene Meinungen hegen, die dann aber durch die Erſcheinung der Dreieinigkeit ſelbſt ihrem Streite entrückt und durch eine höhere Gewalt, als die menſchlicher Logik, zu dem ſie Alle vereinigenden Reſultate gelangen.

Kann es danach noch als verlockend erſcheinen, für die einzelnen, in ihrer Bewegung ſo deutlichen Perſonen hiſtoriſche Namen herauszufinden? Es bedarf deſſen nicht. Und wenn es uns gelänge, das Verſtändniß des Gemäldes würde dadurch wenig gefördert werden.

Eine hiſtoriſche Anſpielung anderer Art jedoch bietet ſich dar, welche es enthalten könnte. Wir gedenken, daß in jenen Jahren, in denen Raphael im Vatican zu malen begann, der Bau der Peterskirche vom Papſte neu aufgenommen worden war. Darauf könnten die mächtigen Anfänge eines Gebäudes Bezug haben, die ſich auf dem Bilde, etwas gewaltſam ſogar,

im Vordergrunde rechts bemerklich machen. Auch der Bau der Kirche links in der Ferne könnte mit Beziehung darauf in das Bild gekommen ſein. Das Gemälde ſollte erinnern an dieſe erſte ungeheure Unternehmung des Papſtes, und träte als ein hiſtoriſch-ſymboliſches in eine Reihe mit den übrigen Darſtellungen in den Zimmern des Vatican, in denen die Thaten Giulio's II. oder Leo's verherrlicht ſind. Giulio betrachtete die Wiederaufnahme dieſes Baues als eins der vorzüglichſten Ereigniſſe ſeiner Regierung. „Quis merito non admiraretur coeptam a nobis ad omnipotentis Dei ejusque intactae genetricis Mariae ac principis Apostolorum St. Petri honorem et laudem necessariam basilicam ejusdem Sancti jam vetustate collabentis reparationem et ampliationem?“ (Raynaldus sub anno 1508.) So beginnt ſein im April 1508 an die chriſtlichen Fürſten erlaſſener Brief, der zu einem Kreuzzuge auffordert, um die Zeit alſo verfaßt, wo Raphael nach Rom gekommen ſein könnte. Ein Grund aber, dieſe Unternehmung zu verherrlichen und als im beſonderen Schutz des Himmels begonnen darzuſtellen, lag in der Oppoſition, mit der ein großer Theil der Cardinäle (und hinter ihnen ohne Zweifel ein Theil des Volkes) den Einbruch der alten urehrwürdigen Baſilica nicht hatten dulden wollen.

Welches Symbol aber wäre paſſender geweſen, um den Neubau der Peterskirche, die gewiſſermaßen für die Chriſtenheit das war, was der Tempel des Zeus in Olympia für die Griechen, zu verewigen, als die ſich offenbarende Dreieinigkeit? Und ihr zu Füßen, als Taufpathen der neuen Kirche gleichſam, die vornehmſten Männer, die im Dienſte des Glaubens unter den Anderen hervorragten? Savonarola wurde von Raphael ihnen beigeſellt, aus dankbarer Erinnerung an Fra Bartolomeo, ſeinen Lehrer in Florenz, der ein Mönch in San Marco und

eifriger Anhänger des großen Mannes geweſen war. Zur Rechten des Altars, angelehnt an das ſich erhebende Mauerwerk erſcheint Papſt Anaklet, der Gründer der alten Peterskirche. Er ſegnet die neue Unternehmung. Raphael beabſichtigte, ihn hervortreten zu laſſen. Eine männliche Geſtalt neben ihm deutet auf ihn hin und zeigt ihm einen Dritten, wie ich vermuthen möchte, einen von den Bauhandwerkern. Raphael liebt es, ſolche Leute gerade in den Vordergrund zu bringen. Unter den Heiligen aber, die auf dem Gewölke thronen, erblicken wir Conſtantin vielleicht, unter dem der älteſte Bau begann. Ihn, weil er doch kaum dahin gehört, hat Raphael ſehr geſchickt halb verdeckt gehalten, gleichſam mit eingeſchwärzt wie die beiden Geiſtlichen auf der Transfiguration. Und in den Anfängen ſtarker Quaderbauten zur rechten Hand, die viel zu ſtark hervortreten, um bloßes Beiwerk zu ſein, haben wir möglicherweiſe das wirkliche Abbild der Mauern, wie ſie unter Papſt Nicolaus liegen geblieben, von Giulio vorgefunden und als Fundamente weiter benutzt wurden.

Wenden wir uns von der Diſputa zu dem gegenüberliegenden Gemälde zurück.

Auch der Schule von Athen würde jede Bewegung abgehen, wenn wir ſie für das gelten ließen, was die neuere Erklärung aus ihr gemacht hat. Statt mit einem Gedichte, müßte man ſie dann mit einer gelehrten Vorleſung vergleichen. Welcher belebende Gedanke hätte dieſe Maſſen ſo geformt, wenn es lauter einzelne Erſcheinungen aus der Hiſtorie der Philoſophie wären? Worüber diſputiren Plato und Ariſtoteles? Was lockt die Anderen, ihnen mit ſo plötzlich erwachendem Eifer zuzuhören? Was bewegt die Gruppen im Vordergrunde? Was iſt geſchehen, ehe alle dieſe Männer ſo zuſammen kamen? Was geſchieht im Momente? Was wird geſchehen? — Das ſind

die drei Fragen, die ein ächtes Kunstwerk beantworten muß, und die hier vergebens gethan würden. Man könnte höchstens denken, die Männer würden so sitzen und stehen bis sie ermüdeten und dann nach Belieben dahin und dorthin gehen. Es wäre nichts als eine große Gelehrtenparade.

Hätte man wenigstens gesagt, der symbolische Augenblick sei dargestellt, in welchem Plato und Aristoteles ihre im höchsten Widerspruche befindlichen ersten Ideen einander gegenüber geltend machen und die übrigen Philosophen je ihren Neigungen nach dahin oder dorthin zu sich hinüberziehen. Aber diese Bewegung hätte doch nur ernste Männer erfaßt, während wir hier auch Kinder sehen und überhaupt eine Versammlung, die nicht aus Gelehrten, sondern aus Leuten jedes Alters zusammengesetzt ist: Volk um es mit einem Worte zu sagen.

Indessen, diese Einwürfe ließen sich immer noch beseitigen. Raphael könnte ja, obgleich es sich hier darum handeln soll, das System des uralten Plato dem des nicht weniger uralten Aristoteles entgegenzusetzen, diesen trotzdem als den Schüler und somit als den jüngeren Mann haben auffassen wollen. Und des Papstes Wille hätte es sein können, eine Illustration zu des Diogenes von Laerte Geschichte der griechischen Philosophie (wie Passavant die Sache nimmt) auf der Wand seines Zimmers gemalt zu sehen. Sei es den neuen Erklärern der beiden Bilder zugegeben, daß Vasari's Angaben oft unbrauchbar sind, und daß man das Recht habe, sie beim mindesten Widerspruch mit anderen Quellen unberücksichtigt zu lassen. Sei auch ferner das anerkannt, daß Lomazzo, der in seinem Trattato della Pittura (Mailand, 1585) mit Vasari übereinstimmt, ihn nur ausgeschrieben habe ohne selbst in Rom die Gemälde zu prüfen, und daß es sich mit Borghini (il Riposo, 1585) ebenso verhalte: zwei Quellen für die Erklärung der Schule von Athen bleiben

übrig, denen ſich nichts anhaben läßt, und die dadurch daß ſie von Vaſari in Einigem abweichen, in Anderem aber mit ihm übereinſtimmen, ſeinen Angaben ſogar auf's neue Brauchbarkeit verleihen.

Derſelbe Künſtler, von dem jener bei der Disputa citirte Stich ausging, hat auch die Schule von Athen geſtochen, ein Blatt, welches in demſelben Jahre mit Vaſari's erſter Ausgabe herauskam. Es iſt Giorgio Ghiſi, ein Schüler Giulio Romano's und in den Traditionen der Raphael'ſchen Schule groß geworden. Die von Ghiſi auf ſein Blatt geſetzte Erklärung der Schule von Athen aber lautet dahin, daß der Apoſtel Paulus dargeſtellt ſei, der in Athen das Chriſtenthum verkündige. „Paulus, zu Athen durch einige Epikuräer und Stoiker in den Areopag geführt und mitten darauf ſtehend, erblickt den Altar (mit der Inſchrift „dem unbekannten Gotte") und erklärt, wer dieſer unbekannte Gott ſei. Er greift den Götzendienſt tadelnd an, giebt den Rath, in ſich zu gehen, und verkündet das jüngſte Gericht und die Auferſtehung Chriſti."

Bringt das nicht mit einem Schlage Leben in die Maſſe und erklärt ihre Bewegung? Und ebenſo klar wie dieſes Blatt die Mittelgruppe deutet, zeigt der Stich eines noch früheren Kupferſtechers, welcher Kern in Vaſari's Angabe, die Gruppe vorn links ſeien die Evangeliſten, eigentlich enthalten war. Agoſtino Venetiano, ein Schüler Marc Anton's ſtach im Jahre 1524 dieſe Figuren allein, zu einer Zeit alſo, zu der das Gemälde kaum 15 Jahre alt und weder der erſten Beſchädigung im Jahre 1527, als der Vatican nach der Eroberung der Stadt vom Prinzen von Orange bewohnt wurde, ausgeſetzt, noch auch von den unzähligen ſpäteren Mißhandlungen berührt worden war, die es durch Beſchmutzen, Reinigen, Uebermalen und fahrläſſiges Copiren erfahren hat. Aus Agoſtino's Arbeit erkennen wir, daß

zwar nicht Matthäus, wie Vasari will, wohl aber der Evangelist Lucas in dem schreibenden Alten dargestellt sei. Auf den Blättern des Buches, in das er schreibt, steht „*τῷ καιρῷ ἐκείνῳ ἐπάρασά τις φωνὴν γυνὴ ἐκ τοῦ ὄχλου εἶπεν αὐτῷ Μακαρία ἡ κοιλία ἡ βαστάσασά σε καὶ μαστοὶ οὓς ἐθήλασας.*“ (Lucas 11, 27. Da er solches redete, erhob ein Weib im Volk die Stimme und sprach zu ihm: Selig ist der Leib, der dich getragen hat und die Brust, die du gesogen hast.) Ferner „*Χαῖρε κεχαριτομένη*“ (Gegrüßet seist du Holdselige). Auf der Tafel des Engels „*ὁ κύριος μετὰ σοῦ εὐλογημένη ἐν γυναιξὶν, καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς κοιλίας σου. Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος ὁ κύριος Θεός.*“ (Lucas 1, 42. Der Herr sey mit dir gebenedeite unter den Weibern und gebenedeit die Frucht deines Leibes. Heilig, heilig, heilig Gott der Herr.) Drei Stellen zum Lobe der heiligen Jungfrau. Aus den Ueberbleibseln der Schrift auf der Tafel des knieenden Engels hat man später dann die Worte diapason, diapente, diatessaron herausgelesen, auf die hin der Evangelist von den Neueren zum Pythagoras und der vor ihm knieende Engel zu dessen Sohn gemacht worden ist. Daß schon zu Vasari's Zeit die Schrift undeutlich war, ergiebt sich wohl daraus, daß er sie gar nicht erwähnt. Agostino Venetiano dagegen ließ die Figuren aus, scheint mir, weil die Schrift, die er, um sie deutlich zu schreiben, dem Verhältniß nach ziemlich groß schreiben mußte, den ganzen Raum wegnahm. Was aber enthält diese Schrift? die Ankündigung Christi. Und nun betrachte man die Gruppe der Jünglinge um die Astrologen auf der rechten Seite des Gemäldes, das freudige, entzückte Erstaunen der Umstehenden. Es muß sich um etwas ganz Bestimmtes handeln. Hätte Vasari dennoch Recht? Jene Astrologen haben das gefunden, was der Welt zum Heil gereichen wird, und ihre Tafeln hinübergesandt zu den Evangelisten,

welche, die Figuren in Gedanken und Thatſachen übertragend, ſchreiben, was alle die Umſtehenden mit noch höherer Freude erfüllt? Damals hatte man noch keine Ahnung von der Entſtehung der Evangelien, es waren göttliche Schriften, welche durch göttlichen Einfluß entſtanden die Erſcheinung Chriſti beſchrieben. Ihre Abfaſſung und zugleich ihre Verbreitung ſollte hier dargeſtellt werden, deshalb Männer, Kinder, Alt und Jung und ſelbſt eine Frau in dem Volke, das ſich von der linken Seite her mit den Bewegungen gläubiger Sehnſucht herandrängt.

Was bedeutet danach nun das Gemälde? Gewiß war nicht beabſichtigt, die Scene hiſtoriſch darzuſtellen, wie Paulus in Athen den unbekannten Gott verkündet, ſondern das Ereigniß ſollte nur benutzt werden, um ſymboliſch den Contact des Chriſtenthums mit der antiken Philoſophie vor Augen zu führen. In ſeiner hiſtoriſchen Bedeutung hat Raphael das Auftreten des Apoſtels in Athen auf einem der für die Siſtina gewirkten Teppiche zur Anſchauung gebracht. Da ſehen wir den Kreis der lauſchenden Athener, denen er mit zitternd emporgeſtreckten Händen entgegenredet. Auf beiden Gemälden ſteht er vor dem Eingange eines Gebäudes, zu dem Stufen hinanführen, und ſogar die Gewänder und das Aeußere ſonſt entſprechen ſich. Nur daß Paulus in der Schule von Athen eine vornehmere, man möchte ſagen, elegantere Haltung zu bewahren ſcheint, während er auf dem Teppich ganz ſeinem Eifer hingegeben iſt. Aber auch das wieder iſt nur eine Sünde der Reſtauratoren, die auf Volpato's Kupferſtich übergehen mußte. Man betrachte den Carton der Schule von Athen, der in Mailand aufbewahrt, jetzt durch vortreffliche Photographien zugänglich gemacht worden iſt: ein ganz anderer Mann iſt der Apoſtel da; das Haar buſchiger, der Bart weniger eng anliegend,

der Blick feuriger, der Ausdruck weniger zurückhaltend, ſondern in dem ganzen Weſen der Erſcheinung Paulus, der Prediger des Evangeliums in der Fremde ſo feſt und unverkennbar hingeſtellt, daß der Vergleich mit der Figur auf dem Teppich nun faſt völlige Uebereinſtimmung zeigt.

Und um ihn her die griechiſchen Philoſophen. Den Eindruck ſehen wir, den die neue Lehre macht. Einer in tiefes Sinnen verſunken, der andere nachſchreibend, ein dritter aus der Ferne die Freunde herbeiwinkend, die meiſten aber in hingebender Aufmerkſamkeit. Es ſei unverwehrt, den Männern Namen zu verleihen und, da Sokrates und Diogenes einmal genannt ſind, auch den übrigen ihr Recht zu Theil werden zu laſſen. Allein an der Bedeutung des Ganzen ändern ſolche Entdeckungen nichts. Hauptſache ſind die beiden Gruppen des Vordergrundes, deren Bedeutung auch dann beſtehen bliebe, wenn ſtatt Paulus und irgend eines namenloſen Philoſophen wirklich, wie Vaſari will, Plato und Ariſtoteles gemeint waren. Immer bleiben vorn links die Evangeliſten, rechts die Aſtrologen, beide mit der Erſcheinung Chriſti beſchäftigt. Daß die Titel Timeo und Etica aber, ſelbſt wenn die Bücher ehedem dieſe Inſchriften trugen, in ihrer jetzigen Geſtalt modern ſind, wird wohl Niemand beſtreiten. Schwerlich würde man ſie zu Raphael's Zeiten an dieſer Stelle in dieſer Orthographie geduldet haben. Sie ſind aber wohl nur auf Vaſari's Angabe hin von den Neueren angebracht worden. —

Laſſen wir die Bedeutung der Mittelfiguren unentſchieden. Bleiben wir bei Ariſtoteles und Plato, ſo zeigen ſie den althergebrachten Gegenſatz zweier ſich in der Kirche bekämpfender Richtungen; beſtehen wir auf Paulus, ſo erblicken wir die Berührung der antiken Philoſophie mit der chriſtlichen Lehre.

Vaſari ſagt, die Vereinigung der Theologie und Philoſo-

phie und Aſtrologie ſolle hier gezeigt werden. Wie wird ſie gezeigt? Wir erblicken als erſten Beſtandtheil des Gemäldes die Thätigkeit der Evangeliſten, die von den Malern von jeher als das Symbol der Schriftſtellerei aufgefaßt wurde. Sehr oft ſehen wir die Vier ſo dargeſtellt, daß der eine die Feder haltend nachſinnt, der zweite eintaucht, der dritte ſchreibt, der vierte lieſt. Wenig Schritte von den Stanzen, in denen Raphael malte, konnte er ſie in dieſer Weiſe von der Hand Fieſole's an der Decke der Capella di San Lorenzo finden.

Ich erlaube mir hier eine kurze Abſchweifung. Paſſavant, in der deutſchen Ausgabe des Werkes, beſpricht den Einfluß welchen Michelangelo auf Raphael gehabt haben könnte. Als Beweis dafür, daß dieſer Einfluß vorhanden geweſen ſei, führt er einige Blätter von der Hand Raphael's an, Zeichnungen nach Gemälden der Siſtiniſchen Capelle, ſodann die Nachahmung einer Marmorfigur Michelangelo's. Dieſe Zeichnungen theilt Paſſavant auf ihre künſtleriſche Beſchaffenheit hin Raphael mit Beſtimmtheit zu und benutzt ſie als ausgemachte Beweisſtücke. Nun aber ſagt Vaſari nichts davon daß Raphael nach Michelangelo's Deckengemälden gezeichnet, erzählt dagegen im Leben Perin del Vaga's, eines Schülers Raphael's, wie dieſer ſich vorgenommen habe, die wichtigſten Kunſtwerke Roms zu copiren. „Messo in esecuzione questo pensiero, cominciò a disegnare nella capella di papa Giulio, dove la volta di Michelagnolo Buonarroti era dipinta da lui (von Michelangelo nämlich) seguitando gli andari e la maniera di Raffaello da Urbino“ *). Dieſe etwas dunkle Stelle ſcheint mir

*) Indem er dieſe ſeine Abſicht in's Werk ſetzte, begann er in der Capelle des Papſtes Giulio zu zeichnen, wo die Wölbung von Michelangelo gemalt iſt, indem er die Art und Weiſe und Maneir Raphael's von Urbino dabei befolgte.

durch obige Zeichnungen aufgehellt: Perin del Vaga arbeitete nach Michelangelo, und zwar zeichnete er à la Raphael. Perin del Vaga war mit Vasari in den Zeiten wo dieser sein Buch verfaßte, in Rom zusammen, sie gehörten beide damals zu den Schützlingen Michelangelo's. Vielleicht daß Vasari gerade jene Blätter vor Augen hatte und von Perin die Aufklärung erhielt wie sie entstanden waren. Die Worte ließen sich auch so interpretiren, als habe Raphael dort gezeichnet und Perin del Vaga sich bei der Auffassung der Werke und in der Manier des Wiedergebens nach ihm gerichtet, gleichsam als habe er unter der Direction Raphael's gearbeitet, allein die Stelle im Leben des Girolamo von Treviso „fu coloritor vago nell' olio e nel fresco, ed imitavo grandamente gli andari di Rafaello" zeigt deutlich, daß die einfache Nachahmung der Manier von Vasari gemeint war. Jedenfalls mußten Vasari's Worte von Passavant hier besprochen werden. Was dagegen die Marmorfigur anlangt, die zum Grabmal Giulio's ursprünglich gehörige Statue des sterbenden Sklaven die sich im Louvre befindet, so kann Passavant's Angabe, Raphael habe nach ihr den Apollo auf der Schule von Athen concipirt, nur auf einem Gedächtnißfehler beruhen: beide Figuren haben nichts Gemeinsames, als die ganz oberflächlich genommene Aehnlichkeit des rechten Armes.

Die französische Uebersetzung läßt diese ganze Ausführung fort. In der Lebensbeschreibung findet sich hier gar nicht erwähnt, daß Raphael in der Sistina gezeichnet habe, und im Cataloge werden die Blätter zwar als von Raphael's Hand angeführt, ohne daß jedoch weiteres dazu bemerkt oder die Stelle Vasari's überhaupt angeführt wäre. Die französische Uebersetzung nimmt Michelangelo gegenüber einen den Ausdrücken nach gemäßigteren, der Sache nach aber viel präciseren Ton

an. Es wird jetzt ausgeführt, daß, wenn überhaupt eine Einwirkung stattgefunden habe, diese nur eine ganz allgemeine gewesen sei. Bei'm Isaias in San Agostino wolle man Michelangelo's Einfluß zugeben, allein hier könne nur von einem momentanen Rückschritt die Rede sein, zu dem Raphael verlockt worden sei. Bei drei Werken noch, außer diesem, statuirt Passavant die Einwirkung Michelangelo's: bei der Vision des Ezechiel, Raphael erscheint ihm hier surexcité par l'exemple de Michelange; bei'm Burgbrand, hier ist er aveuglément entraîné, und bei'm Gottvater in den Logen, wo er den von Michelangelo gegebenen Typus reproducirt. Alles nach Passavant zufällige Verirrungen, bei denen Raphael gelegentlich einmal der Lust nachgab, seinen Rivalen nachzuahmen. Von einer Veränderung seines Stiles aber, als durch Michelangelo bewirkt, dürfe nicht gesprochen werden. Passavant ist so sicher darin, es seien erst in der Zeit, wo Raphael's Talent sich zu voller Reife entwickelt hatte, mit dem Beginn der Regierung Leo X. also etwa, diese einzelnen michelangelesken Anwandlungen bei ihm eingetreten, daß er die Vision des Ezechiel, welche handschriftlichen Notizen zufolge bereits 1510 entstanden sein könnte, nur auf diese Rechnung hin vier bis fünf Jahre später ansetzt.

Passavant hegt, obgleich er gerecht sein möchte, eine individuelle Abneigung gegen Michelangelo, ein Gefühl das man ihm um so weniger zum Vorwurf machen kann, als es Viele theilen, denen Buonarroti nun einmal nicht zusagt. Goethe erzählt in seiner italienischen Reise, wie der Zank über die beiden Männer zu seinen Zeiten in Rom blühte: er wird auch so bald nicht ruhen, wie der über Schiller und Goethe nicht. Hier aber handelt es sich um factische Dinge. Hat Michelangelo bei der Schule von Athen eingewirkt auf Raphael oder nicht? Rumohr steht über Passavant in Besprechung dieser

Frage. Er giebt in wenigen inhaltreichen Sätzen eine Geſchichte der Controverſe, entwickelt dann ſeine eigene Anſicht mit der ihm eigenen weltmänniſchen Beſcheidenheit (welche Sicherheit nicht ausſchließt), und kommt zu keiner Entſcheidung: der Umſchwung Raphael's, den die Schule von Athen zeigt, iſt ihm ein unerklärlicher. Paſſavant ſchreibt ihn der plötzlichen Bekanntſchaft mit den antiken Sculpturen zu.

Der Grund, weshalb Rumohr kein Endurtheil zu fällen im Stande war, exiſtirt jedoch nicht mehr für uns. Rumohr ſetzt die Malerei Michelangelo's in der Siſtina zu ſpät an. Hätte er die richtigen Daten gekannt, er würde vielleicht Vaſari ein unbefangeneres Auge und beſſere Bekanntſchaft mit dem Sachverhalt zugetraut haben als er zu thun geneigt war. Heute würde er außerdem aber jene Worte Giulio's II. kennen, die Paſſavant völlig ignorirt, und die der Papſt, der gewiß nicht gegen Raphael eingenommen war, zu Sebaſtiano del Piombo ſagte: „Man brauche ja nur die Werke Raphael's anzuſehn: ſobald dieſer erblickt was Michelangelo zu Stande gebracht, habe er die Manier Perugino's verlaſſen und ſich der Michelangelo's zugewandt." (Guarde l'opera di Rafaele, che come vide le opere di Michelangnolo subito lassò la maniera del Perosino, e quanto più poteva si accostava a quella di Michelagnolo.") Plötzlich alſo ſei der Uebergang geweſen. Und der Papſt, der beide Künſtler berufen hatte und ihrer Fähigkeit nach ſo wohl zu beſchäftigen verſtand, muß doch wohl Augen gehabt haben, um nicht ohne Grund ſo zu urtheilen. Im Herbſt 1512 fand dieſe Unterredung ſtatt; nach 1512 erſt ſollen der früheren Annahme nach die Siſtiniſchen Malereien vollendet worden ſein, und von dieſem Jahre ab höchſtens, Paſſavant zufolge, von der Möglichkeit einer Einwirkung Michelangelo's auf Raphael die Rede ſein dürfen. Wie wir heute jedoch unter-

richtet ſind, müßte es faſt als unmöglich erſcheinen, daß Raphael, ehe er die Schule von Athen begann, die eine von Michelangelo ſo raſch vollendete Hälfte der Siſtina nicht geſehen *). Und was konnte der Papſt, indem er von dem plötzlichen Verlaſſen Perugino's ſprach, anders im Sinne haben als die Camera della Segnatura, deren Gemälde ſo auffallend den neuen Geiſt zeigen der in Raphael mächtig wurde? Giulio meinte in erſter Linie vielleicht die vier reizenden Frauengeſtalten der Decke: die Dichtkunſt, die Gerechtigkeit, die Religion und die Philoſophie, die nimmermehr ohne die Sibyllen Michelangelo's entſtanden wären. Nichts zeigt ſo rein und herrlich das Verhältniß beider Meiſter zu einander: aus den Titaninnen des einen gingen die elfenartigen Genien des anderen hervor, beides die ſchönſten Abbilder idealer Weiblichkeit, die, ſoviel ich weiß, jemals gemalt worden ſind. Keine Nachahmung; ein und derſelbe Geiſt gleichſam in zwei Meiſtern, aus denen ſie hervorgingen. Michelangelo aber war es, in den ſich die himmliſche Flamme zuerſt herabſenkte und an dem Rafael ſich dann entzündete **).

Was die Sibyllen thaten zeigte ſich ſo, was die Propheten aber vermochten, erblicken wir in den Evangeliſten der Schule von Athen. Keine äußeren Attribute, aber die innere Bewegung, durch die Michelangelo ſeinen Schöpfungen ſolche Gewalt verlieh, auch in ihnen zur Erſcheinung gebracht. Würde es Perugino oder irgend einem früheren in den Sinn gekommen ſein, ſie ſo frei darzuſtellen? Michelangelo's Bedeutung

*) Ich laſſe hier ganz bei Seite was Vaſari erzählt, daß Bramante Raphael heimlich in die Capelle hineingelaſſen bevor die Gemälde vollendet waren. Es iſt ſehr glaublich, aber es bedarf deſſen hier nicht, um den Beweis zu führen.

**) 1508 begann Rafael die Disputa. Malte an ihr und dem Parnaß bis Ende 1509. Sah darauf die eine 1509 vollendete Hälfte der Siſtina, begann die Schule von Athen und hatte 1511 das ganze Zimmer fertig.

in der Malerei, die Umwälzung, die er hervorbrachte und gegen die ſich die alte Schule auflehnte, beſtand nicht blos darin, daß er durch ſeine Kenntniß der Anatomie den Körpern eine ganz neue Beweglichkeit, durch ſein Studium der Verkürzungen Leben und Freiheit verlieh: dies waren nur die Mittel zum Zweck; ſeine größte That war, daß er ſich (wie das ſchon oft ausgeſprochen worden iſt) von aller Tradition in Betreff der Zuſammenſtellung und des Ausſehns, man möchte ſagen von der alten Taktik, den alten Waffen und Uniformen losſagte. Seine Vorgänger hatten die hergebrachten Typen der heiligen Geſtalten ſo viel als möglich zu beleben verſucht, ſich immer aber dennoch in gewiſſen Grenzen gehalten. Dieſe durchbrach er. Die Figuren ſeiner Deckengemälde, die Sibyllen und Propheten, ſind eine ganz neue Generation von Phantaſiegeſchöpfen. Er hält ſich rein an die Natur. Er ſchafft individuelle Erſcheinungen, ohne die alten Mittel, Ehrfurcht zu erregen, hervorgebracht, aber mit einer großartig einfachen Wahrheit hingeſtellt, die viel tiefer auf den Geiſt des Betrachtenden einwirkt, als irgend etwas von den früheren Meiſtern Geſchaffenes, das Abendmahl Lionardo's ausgenommen, das aber, fernab in Mailand, ſeine Wirkung nicht äußern konnte. Dieſe Freiheit war es, die Raphael verführte, wenn wir überhaupt da das Wort verführen brauchen wollen wo Widerſtand unmöglich iſt. Denn Michelangelo's Auffaſſung war etwas ſo Natürliches, ein, ſobald er einmal gethan war, ſo nothwendiger Schritt vorwärts, daß, im Gegenſatz zu ihm, die alte Art und Weiſe feſthalten zu wollen, nichts als ein Beweis der Schwäche geweſen wäre, ihm nicht nachzukönnen. Vollkommen erklärlich iſt der Umſchwung, für den die Schule von Athen einen Beweis liefert wie er gründlicher nicht verlangt werden kann. Nur eines Blickes bedurfte es für Raphael. Parnaß und Diſputa ſind noch im alten

Stil gearbeitet, die Schule von Athen ist die Frucht des Abfalls von Perugino und der Hingabe an Michelangelo. Deshalb die ungemeine Bewegung aller Gestalten darauf. Nichts hat Raphael bei den Evangelisten beibehalten, als jene symbolische Vertheilung des Schriftstellergeschäftes in die vier Handlungen die ich nannte, in allem Uebrigen sind die vier Gestalten frei erdacht und unabhängig von früherer Auffassung erfunden und ausgeführt. Deshalb fehlen auch die sonstigen Attribute, die ihnen bis dahin stets beigegeben werden mußten. Es sind vier Männer, großartig einfach, wie Michelangelo seine Propheten malte, zusammengestellt, und Zeugniß ablegend für die Wandlung, die in den Anschauungen ihres Meisters vorgegangen war. —

Soviel über die Evangelisten. Wir haben als zweiten Bestandtheil der Schule von Athen die astrologisch-cabbalistisch-mathematische Gelehrsamkeit. Es wurde bereits gesagt, wie abhängig das Volk von ihr war. Savonarola verfehlt selten die Capitel- und Verszahl der biblischen Texte, über die er spricht, ihrer cabbalistischen Bedeutung nach zu erwähnen und diese als einen Theil des Inhaltes anzusehen. Bei den Festlichkeiten welche 1505 zur Verherrlichung des Einzugs des siegreichen Papstes veranstaltet wurden, figurirte ein auf der Höhe eines prächtigen Wagens stehender Knabe, über dem eine astronomische Kugel angebracht war, und auf dieser wieder eine goldene Eiche mit ausgebreiteten Aesten, das Symbol der Rovere's. (Raynaldus, nach den Aufzeichnungen Grassi's, sub anno 1505.) Raphael hat bei den dem Inhalte der Wandgemälde entsprechenden Deckengemälden die Gestalt der Astrologie angebracht, so daß sie durch diese Andeutung schon als etwas besonders Hervortretendes bezeichnet wird.

Als dritter Bestandtheil bietet sich die Geistesthätigkeit der

antiken Heiden, welcher, neben ſeiner umfaſſenderen Bedeutung, der Name „Philoſophie“ vorzugsweiſe gegeben ward. An einen Ausſpruch des Grafen Pico von Mirandula möchte ich hier noch erinnern, der jung, ſchön, reich, vornehm und mit erſtaunlicher Gelehrſamkeit ausgeſtattet, durch ſein Beſtreben, alle geiſtige Arbeit, wohin ſie ſich auch wende, zu einem großen Ganzen zu vereinigen, die Epoche charakteriſirt in der er lebte. Er ſtand Giulio II. nahe. „Die Philoſophie, ſagt er, forſcht nach der Wahrheit, die Theologie entdeckt, die Religion beſitzt ſie.“ „Philosophia veritatem quaerit, theologia invenit, religio possidet.“ (Ritter, Geſch. d. Phil. IX. 296.) Sollte dieſer Gegenſatz ſich vielleicht auf den beiden Gemälden wiederfinden? Hier die Wiſſenſchaft in der Vereinigung von Philoſophie und Theologie, dort die Religion, der allein die Offenbarung zu Theil wird? Alle drei zuſammen den Inhalt des katholiſchen Chriſtenthums jener Tage bildend. Im Hinblick hierauf ſchließe ich mich den Vermuthungen derer an, welche in dem Gebäude, vor deſſen Säulengängen Paulus und die Philoſophen ſtehen und das von Raphael nach einem Aufriſſe von der Hand Bramante's gemalt worden ſein ſoll, die Peterskirche in ihrer projectirten Vollendung nach Bramante's Plänen erblicken. Daß Apollo und Minerva in den Niſchen Plätze gefunden, hat nichts Auffallendes für eine Zeit, in der der Papſt einem Poeten für ſein den Göttervater Jupiter verherrlichendes lateiniſches Gedicht im Vatican eigenhändig und, wie er dabei ſagte, kraft apoſtoliſcher Machtvollkommenheit, eine Lorbeerkrone auf's Haupt ſetzte. Zuerſt erachtete er dies allerdings des heidniſchen Gegenſtandes wegen für unzuläſſig, that es hinterdrein aber doch. Es waren die guten alten Zeiten, in denen man ſich in Rom um nichts zu bekümmern brauchte.

Ich halte mich für berechtigt, folgendes Reſumé aus mei-

ner Unterſuchung zu ziehen. Und zwar erſtens: über Disputa und Schule von Athen haben wir eine nicht verworrene, ſondern einfache Erklärung Vaſari's, der die Werke in Rom geſehn und Männer dort gekannt hat welche ihre Entſtehung miterlebten. Zweitens: Vaſari's Erklärung läßt ſich vereinigen mit Kupferſtichen Ghiſi's und Agoſtino Venetiano's, welche beide, unabhängig von Vaſari, die Kenntniß der Werke Raphael's ihrem Berufe wie ihrer künſtleriſchen Erziehung nach mehr als irgend Andere ſich zu eigen gemacht haben mußten. Agoſtino's Stich insbeſondere muß unter den Augen Marc Anton's, welcher erſt 1527 Rom verließ und auf's intimſte mit Raphael verbunden war, entſtanden ſein. Drittens aber: von den Neueren iſt das was jene Männer und mit ihnen andere des ſechszehnten Jahrhunderts in den beiden Gemälden gefunden haben, ohne gebührende Prüfung für falſch erklärt und eine neue Erklärung aufgebracht worden, für die ſie nichts als ihr individuelles Gefühl, daß es eben die paſſendſte ſei, anzuführen im Stande ſind. Und viertens und zum Schluß: Das Recht darf nicht beſtritten werden, Kunſtwerke rein aus ſich ſelbſt zu deuten. Liegen jedoch Erklärungen von Zeitgenoſſen des Künſtlers vor und laſſen dieſe Erklärungen ſich dem Kunſtwerke anpaſſen, ſo iſt es unzuläſſig, ſie umzuſtoßen.

Gegen den letzten Satz hat man durchaus gefehlt. Sollte ich in meinen Ausführungen geirrt haben, und die Erklärung Paſſavant's und der andern Ausleger die in ſeinem Sinne ſchrieben, vorzüglicher ſcheinen, ſo wäre von mir das wenigſtens geleiſtet worden, daß alles was ſich zu Gunſten Vaſari's vorbringen läßt, zuſammengeſtellt worden iſt. Soviel kann nicht beſtritten werden: Vaſari darf immer erſt dann für übelberathen gelten, wenn die Unmöglichkeit ſeiner Darſtellung, durch vollgültige Beweiſe dargethan, als Thatſache feſtſteht. Er iſt

an vielen Stellen unzuverläſſig; wo ſichere Daten gegen ihn vorliegen, braucht man ſeine Mittheilungen nicht für allzu ſchwer wiegend anzuſehn. Meiſtens aber trifft dieſer Vorwurf doch nur die Partien ſeiner Arbeit, die ihm der Zeit oder den Perſönlichkeiten nach ferner lagen. Paſſavant ſelbſt erkennt an, daß Raphael's Leben mit beſonderer Sorgfalt gearbeitet worden ſei. Vaſari's Werk entſtand auf directe Anregung des unter dem jungen Cardinal Farneſe gebildeten Cirkels von Kunſtliebhabern: Männer aus den höchſten Kreiſen, Gelehrte und Künſtler. Ohne Zweifel war das Buch Gegenſtand der gründlichſten Debatten. Es erlebte eine zweite Auflage. Vaſari hat für dieſe Michelangelo's Leben ganz umgearbeitet, Raphael's Leben jedoch nur mit unbedeutenden Zuſätzen verſehn. Hätte ſeine Erklärung dieſer wichtigſten Werke, um die ſich Hoch und Niedrig bekümmerte, etwas gegen ſich gehabt, er würde dieſelbe entweder verbeſſert oder wenigſtens ſeine Gegner zurückgewieſen haben. Dieſer Umſtand auch macht mich bedenklich in Betreff des Paulus. Ghiſi's Meinung muß entweder wenig verbreitet geweſen oder als zu unwichtig erachtet worden ſein, um Widerſpruch zu erheben. Das allerdings läßt ſich begreifen, daß Vaſari's Geſellſchaft mehr für Plato und Ariſtoteles ſtimmte. —

Es iſt nicht allein die Betrachtung der Disputa und Schule von Athen, welche Gelegenheit gäbe Paſſavant's Anſichten entgegenzutreten. Ich habe an anderer Stelle (Leben M. A.'s) ausgeführt, mit welcher Leichtigkeit er in Betreff des unter dem Namen Galatea bekannten Gemäldes vorhandenes unumgängliches Material theils überſehen, theils falſch benutzt hat. Die franzöſiſche Ueberſetzung wiederholt dieſe Irrthümer. Und nicht bloß hier wäre eine aufklärende Polemik gegen ihn geboten. Schritt vor Schritt könnte man ihm nachgehen und eine reich-

liche Nachleſe aufweiſen deſſen was er unbemerkt am Wege liegen ließ oder mit allzuweiten Schritten überging, abſichtlich vielleicht, ohne es zu berühren. Dieſe Arbeit aber zu thun wäre faſt gleichbedeutend mit Aufſtellung einer neuen Biographie, und dieſe zu unternehmen fehlt es doch noch an Mitteln. Denn das hat Paſſavant immer voraus vor Allen die an ſeiner Arbeit Ausſtellungen zu machen hätten: die langjährige perſönliche Bekanntſchaft mit den Originalen, die er ſich mit Mühe erwarb und die kein Zweiter ohne ähnliche langjährige Anſtrengung ſich erringen dürfte.

Ich breche deshalb hier ab und will nur noch einen Punkt genauer behandeln, der, wenn auch an ſich nicht der wichtigſte, dennoch von den perſönlichen Fragen das meiſte Intereſſe für ſich zu haben ſcheint: es ſoll noch die Rede ſein von Raphael's Sonetten und von der Frau an die er ſie gerichtet hat.

Auf Skizzenblättern, die ſämmtlich nur zur Disputa gehören, haben ſich vier Sonette gefunden, deren Inhalt darthut, daß Raphael zu der Zeit wo er für das Gemälde arbeitete, im Frühſommer 1508 mithin vielleicht, eine Frau liebte, mit der er in geheimnißvoller Weiſe zuſammentraf. Dieſe Sonette ſind bei Paſſavant und an andern Orten in ſehr unvollkommner Weiſe abgedruckt. Ehe ich ſie mittheile, einige Worte über Raphael's Charakter.

Ich glaube, Jedermann muß fühlen, daß nur eine große und edle Natur ſchaffen konnte was Raphael geſchaffen hat. Niemand würde ſich dieſe Ueberzeugung ausreden laſſen. Es könnte deshalb all' das wahr ſein, was Vaſari in Betreff ſeiner Ausſchweifungen andeutet oder, wenn man will, gerade herausſagt: dergleichen fällt ab von Raphael. Wenn wir in Byron's eignen Worten leſen, daß er zu Zeiten ein aufreibend volles Leben geführt, worin es ihm nur um den Genuß des

Genuſſes halber ankam, ſo bildet das ſogar eine Folie für die Kraft, mit der er ſich mitten aus den Strapatzen des niederen Lebens zur edelſten dichteriſchen Thätigkeit wieder herausriß. Es bedarf hier gar keines Widerſpruchs, keiner Vertheidigung, keines Beweiſes der Verleumdung, man hört und vergißt es. Man hält ſich an die Werke. Soll dagegen mit Gewalt alles für unwahr erklärt werden was anſtößig erſcheint, ſoll böſer Wille, Zuträgerei, Mißverſtändniß walten, wo für die Annahme, daß ſie gewaltet, doch nur das perſönliche Gefühl geltend gemacht werden kann, da erregen ſolche Verſuche unwillkürlich den Gegenſinn, wie es einem ſelbſt je zuweilen paſſiren könnte, daß man unter einer in Tugend, Reinheit und ſittlicher Vortrefflichkeit ſchwelgenden Geſellſchaft, nur um mit den Leuten nicht derſelben Meinung zu ſcheinen, ſich für ſchlechter gäbe als man iſt und ſein möchte.

Paſſavant hat ein beſtimmtes Ideal vor Augen, dem ſein Held entſprechen ſoll *). Wenn Vaſari erzählt, wie Raphael ſeinem Freunde, dem fürſtlich reichen Banquier Chigi, verſprochen hat, in ſeinem Gartenhauſe die Decke eines offenen Saales zu malen, aber immer wegbleibt ohne zu arbeiten, bis Chigi entdeckt, daß eine Frau daran Schuld iſt (una sua donna), von der Raphael ſich nicht losmachen konnte; wenn wir hören, wie man es nun auf Umwegen dahin bringt, dieſe Frau in das Haus und auf die Malergerüſte zu verſetzen, ſo daß Raphael die Geliebte dort nun immer um ſich hat, ſo kann das freilich eine Klatſchgeſchichte ſein die man für erfunden halten mag, jedoch eine Verleumdung, wie Paſſavant will, liegt nicht darin, noch ſcheint mir bedauernswerth wie ihm, daß Vaſari ſie mittheilt, um Raphael's „edlen Charakter zu trüben." Im Gegentheil, es iſt

*) In der deutſchen Bearbeitung ſeines Buches. Die franzöſiſche Ueberſetzung iſt hier viel kürzer, vorſichtiger gehalten.

eine der reizendſten Anekdoten die Vaſari's Buch enthält, und ganz entſprechend ſowohl Raphael's feurigem Charakter als der Feinheit Chigi's. Giovio ſagt in ſeiner kurzen Lebensbeſchreibung Raphael's: „Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit“. Darin ſieht Paſſavant die Abſicht, Raphael als einen Höfling darzuſtellen, der durch ſeine Gewandtheit ſich den größten Theil ſeines Ruhmes erworben; während Giovio doch nichts erzählt, als was unter größeren Verhältniſſen und bei reiferen Jahren nur die natürliche Folge jener gentilezza ſein mußte, durch welche ſich Raphael als Jüngling in Florenz alle Herzen gewann. Zudem theilt Paſſavant ſelbſt die (von Pungileoni gefundenen) Stellen aus den Briefen Bembo's und Bibiena's mit, aus denen hervorgeht, mit welcher Gewandtheit ſich Raphael unter den höchſten Herrſchaften Roms bewegte. Die Ehre kennt man, deren er genoß, den Train den er führte, die Reichthümer die er beſaß; die graziöſen Schmeicheleien, die ſeine wenigen Briefe enthalten, zeigen, wie er ſeine Gedanken fein zu kleiden wußte. „Nach Ew. Herrlichkeit Idee habe ich mehrere Zeichnungen entworfen“, beginnt ſein Brief an den Grafen Caſtiglione, „Allewelt iſt damit zufrieden, wenn nicht anders Allewelt mir etwas vorlügt, aber meinem eignen Urtheil gegenüber genügen ſie nicht und deshalb, fürchte ich, auch dem Ihrigen nicht“ *). Kann man feiner einem hohen Herrn ſagen, „alle die Uebrigen verſtehn nichts, nur wir beide ſind die wahren Kenner“? Und dann weiter, wie er das Lob des Grafen zurückweiſt, wie er ihn auf-

*) ma non sodisfacio al mio giudicio, perchè temo di non sodisfare al vostro. Paſſavant und Guhl, Quatremère und Duppa nehmen das perchè in der Bedeutung von quia. Es muß wohl in der von quam ob rem genommen werden.

fordert, ihn in der Auswahl der Schönheiten zu unterſtützen —, oder wenn er Francia ſchreibt, er ſei nicht im Stande ein Portrait von ſich zu malen, ſo vortrefflich wie Francia eines von ſich geliefert und ihm zugeſandt hatte; wenn Caſtiglione ein noch ſo ſcharfer Kenner, Francia ein noch ſo guter Maler war, Raphael wußte beiden gegenüber recht gut, daß er ſelber mehr verſtand und beſſer malte; aber es giebt Naturen, die eine innere Nothwendigkeit antreibt, diejenigen, denen ſie gegenübertreten, durch eine ſchmeichleriſche Beſcheidenheit auszuſöhnen mit ihrer Ueberlegenheit. Wie aber könnte man ein ſolches Verhältniß zur Welt ſchicklicher ausdrücken, als indem man familiaritas potentium und humanitatis officia als das bezeichnete, wodurch Raphael ſich die Wege ebnete? Er war ohne Zweifel ein Menſchenkenner, der die Leute zu durchſchauen und zu gebrauchen verſtand, im beſten Sinne: wir ſehen es ſchon daran, wie er ſeine Schüler zu wählen und zu feſſeln verſtand, auch zu benutzen. Er wußte was ſeine Arbeit werth war, ſo gut als Michelangelo, und gab ſie nicht unter dem Preiſe. Er war nicht ſentimental am falſchen Orte, der Brief den er an ſeinen Onkel über das Heirathen ſchreibt, beweiſt es. Wie ungemein praktiſch und kühl beſpricht er dies Geſchäft, denn das iſt eine Verheirathung in Italien, ſieht nur auf's Geld und betrachtet die zwiſchen ihm und dem Cardinal Bibiena ſchwebenden Verhandlungen unter dieſem Geſichtspunkte. Kein Anklang auch nur, daß ihm an der Perſon gelegen ſei mit der er ſich verbinden wollte; Geld und gute Familie, keine weiteren Requiſite. Ganz unpaſſend deshalb, Raphael, nachdem ſeine Verlobte geſtorben, als einſamen, trauernden Bräutigam zu denken. Er ſuchte, ſieht man deutlich, ſchon zu Maria's Lebzeiten von ihr loszukommen. Vaſari ſagt, Raphael habe die Heirath hinausgeſchoben, weil er ſich Hoffnung gemacht auf die Ernen-

nung zum Cardinal. Von andern Seiten wird das bestätigt. Dies soll nun ganz unglaublich sein. Ich will nichts dafür oder dagegen sagen, aber bekannt ist, welche Anzahl Cardinäle Leo auf einen Schlag ernannte um seiner Kasse aufzuhelfen, und wie Jedermann zu dieser Würde qualificirt war, zu der Giulio III. einen Straßenjungen erhob, der ihm besonders am Herzen lag. Raphael hätte den Preis bezahlen können. Man muß die römischen Verhältnisse von damals vor Augen haben. Vasari endlich erzählt den Tod Raphael's. Eine andere alte Notiz ist aufgefunden durch Pungileoni, die ihn ähnlich erzählt. Nun soll Vasari durchaus nur aus dieser Quelle geschöpft haben, und deshalb beides gelogen sein. Wie gesagt, ich glaube selbst nicht daran, aber die Folgerung ist falsch. Indessen, wie nun Raphael gelebt haben mag und wie er gestorben ist, ob an einem Fieber das er sich bei den Vermessungen des alten Roms zuzog, ob an einem falsch verordneten Aderlaß, da er dem Arzte verschwiegen hatte, daß seine Krankheit momentane Erschöpfung sei, er ging nicht aus der Welt als schmachtender Jüngling, sondern als siebenunddreißigjähriger, starker, breitschultriger Mann. Die Portraits der letzten Jahre zeigen ihn so, das im Louvre besonders, wo Giulio Romano, mit ihm auf derselben Leinwand, den Degen vor ihm in die Scheide steckt. Raphael, der zuletzt so etwas wie das Ministerium der schönen Künste unter Leo X. inne hatte und zugleich das Meiste in seinem Fache selbst that, muß ein Mann von ungewöhnlicher Spannkraft, körperlicher wie geistiger, gewesen sein, um soviel zugleich fortzuführen und soviel Neues einsam zu schaffen. Von dem empfindlichen, die Zurückgezogenheit suchenden Wesen Michelangelo's kann er nichts gehabt haben, nichts von dessen selbstquälerischer Beobachtung der eignen Seele, dem Zweifel, der Betrübniß, dem Hingehn durch's Leben wie der Mond durch Wol-

ken ſchleicht, ſondern mit einer ſiegreichen Macht über die Menſchen begabt, in ſeinem Auftreten mehr noch als in ſeinen Werken vielleicht (denn es ſcheint, als wären dieſe bei aller Bewunderung die man ihnen zollte doch mit einer gewiſſen Kühle von Seiten des Publicums beurtheilt worden), führte er ein ſonnenhaftes Daſein und verlöſchte plötzlich im Momente ſeines höchſten Glanzes. Was die kühle Beurtheilung ſeiner Werke anlangt, ſo findet ſich dieſe bei Vaſari trotz aller Bewunderung, wie auch bei Giovio, und hier wie dort nicht etwa, um Michelangelo zu heben. Man ſtellte Michelangelo damals höher, ließ ſogar nach ihm Lionardo folgen und dann erſt Raphael. Jedenfalls wurde ſeine bezaubernde Art zu leben der Wirkung ſeiner Kunſt ebenbürtig an die Seite geſtellt. Soll das ein Tadel ſein? Sagte doch ein Freund zu Goethe: „Was du lebſt iſt beſſer als was du ſprichſt, was du ſprichſt beſſer als was du ſchreibſt", und Vittoria Colonna Michelangelo in's Geſicht, ſein Charakter ſtehe ihr höher als ſeine Werke. Raphael muß etwas an ſich gehabt haben, was diejenigen entzückte die mit ihm in Berührung kamen. Was es geweſen, würde Niemand, auch der nicht ſagen können, der es ſelbſt an ihm erlebte. Durch einen Gegenſatz ließe es ſich vielleicht deutlich machen. Wenn man heutzutage ſolchen, in ihrem Umgange berauſchenden Naturen begegnet und nach der erſten Ueberraſchung zur Beobachtung übergeht, findet man meiſtens, daß ſie bei einem bedeutenden Capital an Lebenskraft und der daraus entſpringenden Gewalt ſtets friſch und unermüdet aufzutreten, zugleich die Fähigkeit beſitzen, über das was ſie eigentlich ſind und wollen, einen geheimnißvollen Schleier ausgebreitet zu halten, deſſen Falten viel verſprechen aber nie gelüftet werden. Ein Zufall läßt dann einmal aber doch dahinterſchauen und man entdeckt nichts als leere Nichtigkeiten. Ihre ganze

Exiſtenz zeigt ſich nun als eine für die Welt und für ſich ſelbſt arrangirte Reihe geiſtiger Täuſchungen, die bei klarem Lichte beſehen ſich zur großen Arbeit des Menſchengeſchlechtes als überflüſſige Spielereien verhalten. Der Zauber aber, den die ächten Genien um ſich verbreiten, beſteht darin, daß ihr Daſein und ihre Thaten jede Beleuchtung ertragen. So das Leben Goethe's, ſo auch wohl das Raphael's. Die erſte Bedingung des Genies iſt Wahrheit, ſagt Goethe. Raphael erfüllte ſie.

An wen Raphael's Sonette gerichtet waren, wiſſen wir nicht. Nur das iſt wohl ſicher, daß er ſie als junger Menſch dichtete und daß glühende Leidenſchaft aus ihnen redet. Ich laſſe dieſe Dichtungen hier folgen.

1.

Amor, tu m'invescasti con due lumi
Dei occhi dov'io me strugo, e face
Da bianca neve e da rose vivace,
Da un bel parlar, e d'onesti costumi.

Tal che tanto ardo che nè mar nè fiume
Spegner potrian quel foco, ma piace
Poich'il mio ardor tanto di ben mi face
Ch'ardendo ognor più d'arder mi consuma.

Quanto fu dolce al giogo! E la catena
De' suoi candidi bracci al col mio volti
Che scegliendomi io sento mortal pena.

D'altre cose non dico che son molti,
Chè soverchia dolcezza a morte mena,
E però taccio, a te i pensier rivolti *).

*) Zuerſt im Merkur von 1803 durch Fernow mitgetheilt, der es in Italien von der Handzeichnung, die in Beſitz eines urbinatiſchen Edelmanns war, copirte. Ebenſo bei Paſſavant. Oefter in engliſchen Büchern, da das Blatt heute in Oxford iſt. Raphael's Schrift iſt ſehr nachläſſig. Ich habe die moderne Orthographie zu geben verſucht.

Mit ihrer Augen zaubervollem Licht
Lockt' ſie mich an. Mir vor den Blicken flimmert
Ein Glanz, wie Schnee von Roſen überſchimmert,
Wenn ich ſie ſeh' und lauſche wie ſie ſpricht.

Das Meer und alle Ströme löſchten nicht
Die glüh'nden Flammen aus, die an mir zehren,
Ich aber trachte nur ſie zu ernähren,
Und mich entzückt was mir das Herz durchſticht.

Wie ſüß ſie nachgab! Wie ſie mich umſchlang!
Mit weißen Armen mir den Hals umkettend,
Ich riß mich los, mir war als müßt' ich ſterben!

Doch ſtill! Nicht mehr verrathe mein Geſang,
Nur an dich denken darf ich — ſo errettend
Mein Glück, denn zuviel Glück ſtürzt in's Verderben.

Was unter dieſem Verderben zu verſtehen ſei, ſagt das zweite Sonett.

2.

Come non potè dir arcana Dei
Paul, quando disceso fù dal cielo,
Così il mio cor d'uno amoroso velo
A ricoperto tutti i pensier miei.

Però, quanto ch'io viddi e quanto fei
Pel gaudio taccio che nel petto celo,
E prima cangerò nel fronte il pelo
Che mai l'obbligo volga i pensier rei.

Guarda al ardor mio, non abbi appico,
Che send'io tuo soggetto, mi or concede
Che per mia fiamma ardresti apoco, apoco.

E s'el pregarmi in te avesse loco,
Giammai non restaria chiamar mercede
Sin che nel petto fosse il parlar fico *).

*) Auf einem heute gleichfalls in Oxford befindlichen Blatte. Paſſavant hat Fernow's Verſion gegeben, bei der die letzten ſechs Verſe ganz anders

Wie Paulus einſt was er geſchaut da oben,
Verſchwieg, ſo ſchweig' ich, denn es hat die Liebe,
Damit mein Glück ein ſüß Geheimniß bliebe,
Mit einem Schleier mir das Herz umwoben.

Deshalb verbergend was ich ſah und that,
Laſſ' ich's in mir von keinem Blick erreichen;
Eh' ſoll das Haar mir auf der Stirne bleichen,
Eh' ſich die Treue kehrte in Verrath.

Doch nun — ſieh' wie ich leide! Darf ich denken,
Da ich ſo ganz mich dir gehorſam zeige,
Es könne dich erbarmen wenn ich klagte?

Wär' es erlaubt, zu bitten! Zu dir lenken
Würd' ich unendlich mein Gebet: „O neige
Dich zu mir!" bis die Sprache mir verſagte.

Ihre Gunſt hat ſie gewährt alſo, ein einziges Mal aber nur, und unter der Bedingung, mit keiner Silbe zu verrathen was geſchehen ſei, ja nicht einmal ſie ſelbſt daran zu erinnern. Er hat es gelobt und will es halten, aber es quält ihn. Endlich erträgt er es nicht mehr und, wenn auch nur ſich ſelbſt gegenüber, er verräth was ſich ereignete:

3.

Un pensier dolce è rimembrar il modo
Di quello assalto, ma più grave il danno
Del partir, ch'io restai come quei ch'hanno
In mar perso la stella, se'l ver odo.

Or l'ingua di parlar dissogli il nodo,
A dir di questo inusitato inganno
Ch'amor mi fece per mio grave affanno,
Ma lui pur ne ringrazio, e lei ne lodo.

---

lauten. Raphael hat ſich nicht entſchließen können; immer wieder ſtreicht er aus und beginnt auf's neue, bis das obenſtehende als letzter beibehaltener Verſuch ſtehn bleibt, wahrſcheinlich auch ſo nicht als letzte Redaction, die in der Reinſchrift vielleicht fernere Aenderungen erlitt. Fernow hat aus dem, was theils ausgeſtrichen, theils vereinzelt daſtand, etwas componirt das nur dadurch Zuſammenhang erhalten konnte daß er eigene Veränderungen hineinbrachte.

L'ora sesta era che l'occaso un sole
Aveva fatto, e l'altro surse in loco,
Atto più da far fatti che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran foco
Che mi tormenta, chè dove l'on sole
Disiar di parlar, più riman fioco *).

Wie ſüß, dich zu umfaſſen in Gedanken,
Dann aber quält der Schmerz der Trennung wieder;
Du gingſt, und wie ein Schiffer fiel ich nieder,
Um den die Sterne plötzlich all' verſanken.

Jetzt Zunge brich die Feſſeln! ſage an,
Wie unerhört die Liebe mich betrogen,
In welchen Abgrund mich hinabgezogen,
Ach — und ich dank' ihr doch, daß ſie's gethan!

Um Mitternacht! Längſt war die eine Sonne
Hinab, als jene andre mir erſchien,
Sie ſprach nicht viel, doch wußte ſie zu handeln!

Und dieſer Schmerz ſeitdem, und dieſe Wonne
Trag' ich. Sprächʼ ich ihn aus, ſo zwäng' ich ihn, —
Doch wer kann das Gefühl in Worte wandeln?

Er hat geſprochen alſo, obgleich er zu ſchweigen gelobte. Er verzweifelt, aber er iſt nicht ganz hoffnungslos: auf dem Wiener Blatte findet ſich „Molte speranze nel mio petto stanno“ ſtatt „Del partir, ch'io restai come quei ch'hanno“ und darauf eine andere Fortſetzung, aber er verwarf es ſpäter. Die Geliebte kehrte nicht zurück. Was er gelitten und wie er ſich getröſtet endlich, ſagt das letzte Gedicht.

*) Zweimal vorhanden; einmal in reiner, glatter Schrift, die Paſſavant im Facſimile mittheilt, das Blatt iſt heute in Oxford; nur „il modo“ fehlt. Paſſavant ergänzt „e godo“. Auf einem in Wien befindlichen Blatte befindet ſich das Sonett in einem früheren Stadium und hier ſteht „i modo“, mit einem circumflexartigen Strich über dem i, der allerdings meiſtens n bedeutet, zuweilen aber von Raphael's Hand im Feuer des Schreibens nur ſo hingeſchrieben wird und hier für l genommen werden kann.

4.

Fello pensier, ch'in te cercar affanni
E dare in preda il cor per più sua pace,
Or vedi tu gli effetti aspri e tenace
Sciolti che m'usurpar i più belli anni.

Ma le fatiche, e voi, famosi affanni
Risvegliate il pensier che in ozio giase,
Mostrategli quel calle alto che face
Salir dai bassi ai più sublimi scanni —*)

---

*) Mehr iſt nicht vorhanden. Das Blatt befindet ſich im Muſeum Favre zu Montpellier, von woher ich die Durchzeichnung eines Facſimile's durch freundliche Vermittelung des Herrn Walter Twight zu Marſeille erhielt. Fello vermuthe ich, da ſich bei Raphael das Wort an anderer Stelle findet; effetti iſt gebraucht in der Bedeutung von affetti; Sciolti iſt ſehr zweifelhaft. Paſſavant's franzöſiſcher Ueberſetzer, dem es leicht geweſen wäre eine beſſere Verſion zu erhalten, begnügt ſich damit, die unverſtändliche Abſchrift wieder abzudrucken, welche ſich im dritten Bande der deutſchen Ausgabe findet. Das Original giebt Folgendes:

llo pensier che intecercar ?afanni
e dare inpreda el cor p piu sua pace
? uedi tu gliefetti aspri e tenace
sc?l?? che misurpa i piu belli anni

e fatiche euoi famosi a fanni
isuegliate el pensier che inotio giace
?ostr?teli quel cole alto che face
alir da bassi aipiu sublimi scanni

Der vordere Rand iſt abgeſchnitten. Jules Renouvier giebt im Musée de Montpellier (De Lyon à la Méditerranée, par Mr. J. B. Laurens, II. livraison) folgende Lesart:

Nello pensier che in te cercar tafanni
E dare in preda el cor per più tua pace
Non vedi tu gli efetti aspri e tenace
Vincolvo che nusurpa i piu belli anni?

Le fatiche e voi famosi afanni
Isvegliate el pensier che in otio giace
Mostrateli quel cole alto che face
Salir da bassi ai piu sublimi scanni.

Mr. Blanc, durch deſſen Güte Mr. Twight die Durchzeichnung der Schrift für mich erlangte, hält Vincolvo für falſch und Mostrateli für zweifelhaft. Am beſten wäre, das Blatt photographiſch herauszugeben.

Mein Herz gab ich zur Beute dir —: vergebens
Sucht' es den Frieden ſo, nur Kummer fand es;
Da liegen ſie, die Kohlen meines Brandes,
Die Qual der ſchönſten Jahre meines Lebens!

Doch all mein Mühn, und du, ruhmvoller Schmerz,
Weckſt den verſunknen Geiſt, und neue Bahnen
Ihm zeigend, läßt du ihn die Höhe ahnen,
Zu der ein Weg ſich aufthut für mein Herz,

Wie ſel'ge Geiſter, die in Lüften ſchweben
Hoch über Wald und Thal in leichtem Fluge
Und Thron und Königreiche tief verachten ....

Hier bricht das Sonett ab; die drei letzten Verſe fügte ich hinzu, die unzuſammenhängenden, auf demſelben Blatte ſtehenden wenigen Reihen ſo auslegend. — Er hat ſich losgeriſſen alſo. Er will arbeiten. Der Ruhm, auf den er hoffte, iſt nicht ausgeblieben. Freilich aber, das vierte Sonett könnte das erſte geweſen ſein. Die Ordnung, in der ich die Gedichte hier vorführe, iſt eine willkürliche. Es können andere dazwiſchen liegen, folgen oder vorhergehen, die vielleicht auf ewig verloren bleiben. Keine Ahnung, wer die Frau war, an die er ſie richtete.

Paſſavant hat die verſchiedenen Mythen zuſammengeſtellt, die ſich über Raphael's Herzensverhältniſſe in der Literatur gebildet haben. Ganz jung ſoll er in Urbino die Tochter eines Töpfermeiſters geliebt haben. Rumohr nennt die Geſchichte eine alte, ſpäter ganz verworfene Sage. Aber Rumohr hat einen Majolicateller aufgefunden, auf dem ein Jüngling von jugendlich raphaeliſcher Bildung ein auf einer Bank neben ihm ſitzendes Mädchen umarmt hält. Durch dieſen Teller erhält die alte Sage für Rumohr neuen Beſtand. Raphael hat ihn gemalt, auf die Töpferei in Urbino eingewirkt, die „Veredlung der geſtaltenden Gewerbe lag ganz in ſeinem Sinn.“ Da kommt

Paſſavant, beweiſt, es habe damals gar keine Majolicatöpferei exiſtirt in Urbino, und die Sage verſinkt wieder in ihre Nichtigkeit.

Dies iſt beſeitigt. Für Rom tritt nun die Fornarina ein, die ſchöne Bäckerin oder Bäckerstochter, deren Auftauchen, ohne an beſtimmte Zeit gebunden zu ſein, im Allgemeinen in die vierzehn Jahre verlegt wird, die Raphael in Rom zubrachte. Sie wohnte via Santa Dorotea No. 20, ihr Haus wird noch gezeigt. Auf den Zehen ſtehend über die Mauer eines Gärtchens ſehend erblickt Raphael ſie zuerſt. Auch hierfür eine Illuſtration: ein liebendes Paar, das Sebaſtian del Piombo gemalt haben ſoll und ſich in England befindet. Paſſavant weiſt in dem Bilde ein ſpäteres Machwerk nach, ſpricht der von Miſſirini zuerſt mitgetheilten Geſchichte alle Autorität ab und zeigt daß der Name Fornarina vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts gar nicht nachzuweiſen ſei. Damit iſt auch dieſe Mythe abgethan und zugleich die Vermuthung Nagler's, daß die Bäckerin und die aus Urbino nach Rom gekommene Töpferstochter ein und dieſelbe Perſon ſeien. Das einzige was wir über den Namen einer Frau wiſſen, die Raphael in Rom liebte, iſt, daß ſie Margarita hieß. Dieſer Name ſoll ſich als alte Randbemerkung auf einem Exemplar der zweiten Ausgabe des Vaſari finden, das ein Advocat Vanutelli in Rom beſitzen ſoll. Und ſo begnügen wir uns, wie Paſſavant im erſten Bande ſeines Werkes, mit der farbloſen Angabe, daß Raphael eine Frau liebte, welche bei ihm wohnte als er ſtarb, und der er in ſeinem Teſtamente anſtändig zu leben hinterließ. Als er zu Sterben kam, berichtet Vaſari, „fece testamento; e prima, come christiano, mando l'amata sua fuor di casa, e le lasciò modo di vivere onestamente: dopo divise le cose sue fra' discepoli etcet.“ d. h. „er machte ſeine letzten Verfü-

gungen, und zwar ſorgte er als anſtändiger Mann in erſter Linie für ſeine Geliebte, der er einen ſchicklichen Unterhalt ausſetzte." Was das „aus dem Hauſe ſchicken anlangt", ſo iſt es in Rom hergebracht, daß bei Todesfällen die nächſten Angehörigen auf der Stelle das Haus verlaſſen, während die Leiche von den Freunden beſorgt wird. Vaſari ſagt nicht etwa, daß Raphael damit eine beſondere Treue belohnte, oder beſondere Liebe bewies, ſondern theilt eben nicht mehr und nicht weniger mit als ſeine Worte enthalten. Auch ſagt er nicht, daß dieſe Frau immer bei Raphael gewohnt, oder daß es ſeine einzige Liebe geweſen. Wo er von Raphael's Frauenportraits erzählt, heißt es: ritrasse Beatrice Ferrarese, ed altre donne, e particularmente quella sua, ed altre infinite." Paſſavant meint, in dem particularmente liege, daß Raphael ſeine Geliebte verſchiedenfach portraitirt. Es kann ebenſogut bedeuten, daß er ſie vorzüglich ſchön gemalt, oder daß das Bild vor andern bekannt ſei.

Ein Portrait nun einer amata Raphael's haben wir, denn es kann billig kein Zweifel erhoben werden, daß das zwiſchen Achſel und Ellenbogen um den nackten Arm gelegte Armband mit dem Namen Raphael's, das ſich auf dem im Palaſte Barberini befindlichen Gemälde einer jungen Frau findet, ein beſitzandeutendes Symbol ſei. Allerdings iſt dieſe Arbeit ganz beſonders ſchön. Unbekleidet ſitzt die Frau da, doch nicht nackt, denn ein Purpurgewand liegt über ihrem Schooß und den Knien, und einen leichten Flor zieht ſie von da aus mit der einen Hand nach der Bruſt empor. Um das ſchwarze Haar iſt turbanartig ein buntes Tuch gewunden. Die Malerei erſcheint derart, daß ſie nicht aus Raphael's letzten Zeiten ſein dürfte.

Im zweiten Bande ſeines Werkes ſetzt Paſſavant dies Por-

trait, ohne Weiteres darüber entdeckt zu haben, in's Jahr 1509, indem er Raphael's Sonette als an dieſe Frau gerichtet annimmt. In demſelben Bande beweiſt er, d. h. nimmt er als bewieſen an, daß das in den Ufficien zu Florenz befindliche Frauenportrait, welches mit 1512 gezeichnet iſt, zwar von Raphael herrühre, deſſen Geliebte aber nicht ſein könne, wie vielfach behauptet wurde. Mir erſcheint was dafür und was dagegen geſagt wird gleichmäßig in der Luft zu ſchweben. Dagegen theilt er dieſe Ehre einem im Palaſte Pitti befindlichen Gemälde zu, das jedoch zum Titel, von Raphael gemalt zu ſein und ſeine Geliebte darzuſtellen, nur deshalb gelangte weil es im Ausdrucke des Antlitzes an die zu Dresden befindliche ſiſtiniſche Madonna erinnert. Die Möglichkeit, daß dieſe Aehnlichkeit etwa in das Bild hineincopirt ſein könnte, erwähnt er nicht, dagegen, weil beſonders Gewand und Hände am deutlichſten den fremden Urſprung andeuten, ſoll Raphael nur den Kopf gemalt und ſeine Schüler das Uebrige gethan haben. Endlich, im dritten Bande, weiſt Paſſavant auf einen Stich Marc Anton's hin, der nach einer Zeichnung Raphael's angefertigt, ihn, ſeinen Diener und ſeine Geliebte darſtellen könne. Zugleich aber wird jetzt nun das eben erwähnte Portrait im Palaſte Pitti mit unbefangener Sicherheit als Raphael's Geliebte in „völlig ausgebildetem Alter" erwähnt, als dieſelbe Frau in ſpäterer Zeit, die wir aus jüngeren Jahren im Palazzo Barberini vor uns haben. In der franzöſiſchen Ueberſetzung wird dies Alles nun als ein ausgemachtes Factum mitgetheilt, und durch Stahr, in ſeinem zu Schauer's Raphaelalbum geſchriebenen Texte, hat die neue Mythe ihren letzten Abſchluß erhalten. „Raphael's Liebe, erzählt dieſer, blieb bis zu ſeinem Tode ſeiner Geliebten" (an die die Sonette gerichtet ſind, nämlich, und die wir jung im Palaſte Barberini, älter im Palaſte Pitti ſehen, und

deren Name Margarita war), „die ſtets in ſeinem Hauſe an ſeiner Seite lebte, und für die er bei'm Herannahen ſeines Todes treulich Sorge trug. Kein Zeitgenoſſe meldet, daß ſeine Freunde oder ſeine fürſtlichen Gönner irgend welchen Anſtoß genommen an dieſem treuen Liebesbunde mit dem ſchönen und guten Weibe, das durch Herkunft und auch wohl durch die Bildung nicht geeignet, die Stelle ſeiner Gattin einzunehmen, beſcheiden und anſpruchslos ſich mit der Stellung einer treuen dienenden Geliebten begnügte." —

Sei indeſſen nichts geſagt gegen die Autorſchaft Raphael's bei dem Gemälde im Palaſte Pitti, auch nichts dagegen daß es einen Schimmer von Aehnlichkeit mit der ſiſtiniſchen Madonna habe: das wird Niemand begreifen können, wie die junge Geſtalt im Palaſte Barberini ſich ſo ſehr verändern konnte, um zehn oder irgend welche andere Anzahl Jahre ſpäter zu dem zu werden was wir auf dem Gemälde im Palaſte Pitti ſehen. Anderer Geſichtsſchnitt, andere Augen, ganz anderer Typus auf beiden. Es giebt nur ein Gemälde, welches dieſe jugendliche Frau in ſpäteren Zeiten darſtellen könnte, ein Werk freilich in ſo traurigem Zuſtande daß man es ohne Bedauern nicht anſehen kann, das aber, zerkratzt und theilweiſe übermalt wie es daſteht, dennoch die Hand Raphaels nicht verkennen läßt und neben einer gewiſſen Aehnlichkeit mit dem Gemälde im Palaſte Barberini eine Verwandtſchaft mit dem Typus ſowohl der ſiſtiniſchen Madonna als der della Sedia genannten zeigt, ſo daß ſich alle übrigen Folgerungen unwillkürlich aufdrängen und ihm gegenüber der Schluß gerechtfertigter erſcheint, Raphael habe daſſelbe Weſen Jahre lang geliebt und in verſchiedenen Altersſtufen dargeſtellt. Früher im Beſitz des Legationsrathes Keſtner zu Rom iſt das Portrait jetzt in die ſeinen Erben gehörige

Gallerie zu Hannover übergegangen, deren ausgezeichneter Beſitz an Werken italieniſcher Kunſt bekannt iſt. Wie bei der jugendlichen Frau im Palaſt Barberini ſehen wir auch hier ein Tuch um den Kopf geſchlungen. Daſſelbe Haar ſcheinen wir vor uns zu haben, denſelben zarten Hals, nur Alles feiner, gereifter, geiſtiger. Die Hände greifen an verſchiedenen Stellen in einen um die Schultern gelegten herabſinkenden Pelz, der die von einem niedrig zuſammengezogenen feingefalteten Hemde bedeckte Bruſt frei läßt, in deren Mitte, da wo ſich das mit einer Schleife zuſammengeknüpfte Hemd ein wenig theilt, eine goldene Kette hineinſinkt. Aber wer war es? Die Frau die Chigi auf das Gerüſt ſeines Gartenhauſes brachte, oder die, der Raphael's Diener Baviera zu beſonderem Dienſte beigeordnet war, oder die, die bei ſeinem Tode bei ihm im Hauſe war? „Fu Rafaello persona molto amorosa, ſagt Vaſari, ed affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro“, Vaſari kann ſo geſchrieben haben, weil ihm viele lügenhafte Klatſchgeſchichten im Sinne lagen, die er leider glaubte, es kann aber auch die Wahrheit geweſen ſein. Niemand iſt in der Lage, darüber zu entſcheiden.

Entbehren wir aber wirklich ſo viel? Iſt es durchaus nothwendig, über Raphael's Verhältniſſe zu den Frauen, die er liebte, bürgerlich genaue Auskunft zu beſitzen? Angenommen es würden uns gegen Einbuße der Sonette die ſicherſten Nachrichten angeboten: Namen der Geliebten, Vaternamen, Geburtsort und Tag, ja Tag und Stunde durch Documente nachgewieſen, wo Raphael die Frau oder das Mädchen zuerſt geſehen die er liebte — nützte das zu tieferer Erkenntniß ſeines Charakters? Stände er uns näher dann als nun, da Niemand weiß, was in jener Nacht geheimnißvoll in ſeine Arme ſich

drängte, und wer jenes junge Geſchöpf geweſen iſt, das uns aus dem Gemälde des Palaſtes Barberini mit ſo glühenden Augen anblickt?

Es giebt geheime Erlebniſſe, die zu wiſſen wichtig, und die zu entdecken fruchtbar iſt. Wenn wir leſen wie Alcibiades, als Flüchtling in Sparta aufgenommen, dort die Gemahlin des Königs verführt, ſo fällt ein neues Licht auf den Charakter dieſes grandioſen Abenteurers. Wenn wir finden daß Michelangelo niemals glücklich geliebt hat, wenn wir aus Goethe's eigener Erzählung von den Frauen leſen, die ihn eine nach der anderen feſſeln ohne ihn zu halten: die Art wie er ſich losmacht, iſt ein Theil ſeiner Entwickelung. Dieſe Verhältniſſe aber auf den genauen Thatbeſtand reduciren zu wollen, wäre ſelbſt bei den ungemeinen Actenſtücken, die aus Goethe etwa hierfür zu Gebote ſtänden, ein unglückliches Unternehmen das mit der wahren Geſchichtsforſchung nichts zu thun hat. Und ſo finde ich, für Raphael genügt das Vorhandenſein dieſer Sonette. Sie ſagen ſoviel, daß alles Hinzukommende Nebenſache wäre. Es haben in neuerer Zeit wenig Männer in Italien gelebt, deren Schickſal uns ſo ſehr bewegte als das Leopardi's. Nun wohl, es liegen Bände voll Briefe vor, die er mit Freunden, Geſchwiſtern und Eltern gewechſelt hat. Tag für Tag verfolgen wir was er erſehnte und entbehrte, ſehen ihn ſich verzehren, und verfolgen ſeine Kämpfe bis zum Unterliegen. Was aber blieb mir zuletzt, nachdem alles durchleſen war? — Leopardi's Geſtalt ſtand unklar, ſchmerzlich verzerrt und wie ſtückweiſe wieder grell beleuchtet vor mir, ein Gemiſch unzähliger trauriger Momente als die Hülle ſeiner Seele, und ſuchte ich einzeln zuſammen was mich wahrhaft bewegte, den eigentlichen Inhalt ſeines Daſeins, die Dörner die ihn zu Tode ſtachen, ſo waren es wenige Dinge, bei denen es auf Ort und Datum

eben nicht ankam und die ſich auf ein paar Seiten drängen ließen. Und ſehe ich in ſeine Verſe hinein, ſo verſchwindet ſelbſt das als unnöthig, denn dieſe athmen ſeine Seele aus wie ſchwere Seufzer und erzählen mehr als alle Briefe vermochten. Er beſingt den Tod eines jungen Mädchens, das er liebte und das hinſtarb ehe es noch völlig erblüht war. Sie erſcheint ihm im Traum und redet mit ihm. Actenſtöße über Herkunft, Leben und Krankheit dieſes Kindes würden nicht einen einzigen Gedanken verrathen von dem was ſeine Verſe ſo völlig ausſprechen. Alles perſönlich Zufällige beim Menſchen, das nicht ein geiſtig nothwendiger Theil ſeiner Exiſtenz war, fällt ab wie todtes Laub das kein Frühling wieder ergrünen macht. Nur die Mittheilung erweckt eine Vorſtellung vom wahren Weſen eines Menſchen, welcher der menſchliche Geiſt die Kraft dazu beilegt. Berichte und Merkmale giebt es freilich die das entbehren zu können ſcheinen, factiſche Dinge welche die Neugier ſo ſtark reizen, daß im Moment des Empfangens ein täuſchender Schein von Befriedigung eintritt, bald aber erkennt man ihre Leerheit und wendet ſich kalt ab. Man will, wenn man von großen Menſchen lieſt, Worte mit einem Anfluge dichteriſcher Kraft empfangen, die ſein Bild in uns aufſteigen laſſen in Wahrheit.

In dieſem Sinne läßt ſich ſagen, es ſei unmöglich bei dem ſtehen zu bleiben was überliefert worden iſt. Wo zu viel Detail erhalten blieb, ſchüttelt man das Uebermaaß ab, hält ſich an eine kleine Anzahl Hauptdaten und bildet mit ihrer Hülfe frei ſchaffend die neue Geſtalt; wo wenig überliefert wurde, verbinden ſich dieſe Punkte untereinander ohne daß wir das Eintreten dieſer Verbindung zu verhindern vermöchten. Ich ſtehe vor dem Gemälde im Palaſte Barberini: ich laſſe meine Augen über das reizende Bildniß hingleiten. Der Blick, der

Zug der Lippen, das momentan Naive der Stellung: Alles erzählt. Unwillkürlich erinnere ich mich der Gedichte. Ohne bei mir anzufragen ob sie dürfe, läßt die schaffende Phantasie mich diese Frau erblicken, wie sie Nachts zu ihm schleicht, wie er sie staunend erblickt zuerst, wie sie endlich sich von ihm losmacht. Ich sehe sie an seinem Krankenlager sitzen. Irgend Jemand hat berichtet, sie habe sich verzweiflungsvoll in den Leichenzug gestürzt; ohne Zweifel eine Erfindung, aber ausgesprochen einmal und darum, falsch oder wahr, dennoch in der Phantasie haftend. Immer und immer werden diese Märchen wieder auftauchen, so lange vielleicht bis man endlich überzeugt sein wird, sie waren unzweifelhafte Wahrheit. Es giebt Mittheilungen die in Jedem eine Art zauberhafter Productionskraft erwecken. Schließen die wenigen Strophen der Sappho, die uns noch übrig sind, nicht einen Abgrund von Sehnsucht auf, als hätten wir ein langes Gedicht empfangen, das von Leiden und Verzweiflung erzählte? Wir sehen sie vom Felsen in das nächtige Meer hinabsehen. Und so bei Raphael, wir sehen die weißen Arme die zu einer Kette um seinen Hals wurden, es überströmt uns mit Bildern und Gedanken. Wer verlangte nach Namen und Zeitbestimmung, wenn er das empfindet? Ja, dies Nichtwissen bei dem Bilde eben und bei den Gedichten ist wie ein Reiz mehr der Raphael's Leben umwebt, und wer hier sichere Daten herbeibrächte, würde, auch wenn es Niemand zugestände, eher vielleicht einen Raub begehen als eine Bereicherung eintreten lassen. Was wir haben genügt. Raphael ist uns bekannt genug, die Geschichte seines Herzens bedarf keiner Aufklärung.

Ich breche hier ab. Zu sprechen wäre noch über zwei Vorwürfe: über Raphael als Historiographen Giulio II. und Leo X. deren beider politische Thaten er in seinen Gemälden der vati-

caniſchen Zimmer durch allegoriſche Darſtellungen verherrlichte, ein Capitel das Paſſavant mehr als oberflächlich abgethan hat; ſodann über Raphael's Nachahmer und das Verhältniß des 16., 17. und 18. Jahrhunderts zu ſeinen Werken: die im Laufe der von ſeinem Tode bis zu unſeren Zeiten verfloſſenen Tage laut gewordenen Urtheile über ihn, ſowie die Betrachtung der Art, wie die innerhalb dieſes Raumes arbeitenden großen Künſtler ſich zu ihm geſellt, iſt wichtig genug um eingehende Unterſuchung der Mühe werth erſcheinen zu laſſen. Paſſavant läßt das ſo gut wie unberührt. Ein flüchtiger Blick würde jedoch nicht genügen: bleibe darum die genauere Behandlung einſtweilen vorbehalten.

Der Verfall der Kunst in Italien.

Carlo Saraceni. Ein Vorschlag an Regierungen und Kunstfreunde.

Wenn Jemand mit der Behauptung aufträte: die bildende Kunst sei nur in ihren vollkommensten Werken der Betrachtung würdig, zurückgewiesen müsse werden was nicht nach dem höchsten Maaßstab gemessen genügend erscheine, Mittelgut habe keinen Anspruch, weder auf Berücksichtigung noch auf den Platz nur den es einnehme, — so ließe sich das vertheidigen, und was für die innere Wahrheit, ja sogar Nützlichkeit solcher Exclusivität spräche, wäre der Reichthum der durch die unabgesetzte Arbeit von Jahrtausenden angesammelten Kunstwerke ersten Ranges, die in ihrer Fülle das weniger Vortreffliche in der That als unnöthig, ja beinahe als beseitigt zu wünschen, erscheinen lassen könnten.

Und wer weitergehend nun auch das aufstellte: der sich bildende Künstler oder Kunstfreund sei ausschließlich auf diese höchsten Productionen der Kunst zu verweisen, aus deren stets erneutem Studium, das unendlich sei, einzig und allein Wachsthum der eigenen Kraft gezogen werden könne, der würde nur eine natürliche Folgerung zu ziehen scheinen, für deren Richtigkeit vieles zu sagen wäre. Um einen bedeutenden Namen zu nennen: Carstens ging von solchen Principien aus. Und zwar nicht weil er in blinden Schulideen befangen oder durch einseitige Speculation darauf geführt worden war; sondern einem Instincte folgend, der ihn diese Richtung einzuschlagen nöthigte, gab er sich ihnen hin und arbeitete in ihrem Geiste.

Indeſſen Carſtens ſtarb jung, und der Zweifel iſt erlaubt, ob ſelbſt er, der mit ſchleswig-holſteiniſcher Hartnäckigkeit ſeinen Standpunkt feſthielt, bei zunehmenden Jahren auf ihm hätte aushalten können. Denn — und dies ſetze ich jenen Sätzen als etwas entgegen, worauf ich meinerſeits beſtehen möchte — auf die Länge wird kein richtig gefügter Geiſt in den Grenzen ſolcher Ausſchließlichkeit ſich innehalten können, und — vorausgeſetzt natürlich, daß er an einem Orte lebt, wo ſich Kunſtwerke aller Art ſeinen Augen bieten — die Neugier muß ſich regen, auf welchen Vorſtufen die Kunſt ſich dem entgegenſteigerte, was endlich als die Blüthe zur Erſcheinung kam. Im Anblick der Roſe erhält die Knospe geheimnißvolleren Inhalt, und in der Erwartung der Knospe gilt der erſte grüne Frühlingsausbruch am Stock als erfreuliches, Erwartung erregendes Zeichen. Es iſt unmöglich, Raphael zu ſtudiren ohne auf Perugino zurückzugehen und auf alle die anderen deren Keime in ihm zum Blühen kamen. Und zugleich, es iſt unmöglich geweſen für Raphael ſelbſt, fortzuſchreiten ohne von Perugino auf Maſaccio und die Antike zurückzugehen, nnd dann von dieſen zu Lionardo, Michelangelo und Giovan Bellin oder Tizian wiederanſteigend, die eigene Kraft an den fremden Kräften zu bereichern.

Und ſo, die Erfahrung muß ſchließlich durchbrechen, daß dieſe einzelnen großen Erſcheinungen nur im Zuſammenhange mit anderen, vor ihnen hervorgebrachten in ihrem ganzen Umfange erkennbar ſeien. Iſt der erſte Schritt einmal gethan aus den anfänglichen engen Grenzen heraus, ſo zeigen ſich nach allen Seiten hin die Pfade die zu neuen Anſichten führen. Unglaublich veräſtelt ſind die Canäle, aus deren Gewäſſer die großen Ströme ihr Bette füllten. Wie klein und dunkel iſt zuweilen die Arbeit, die durch die Hand eines nachahmenden gro-

ßen Genies als großes und berühmtes Werk zum zweiten Male geſchaffen ward. Es kann der Mühe nicht unwerth erſcheinen, dem nachzugehen. Ganze Reihen von Kunſtwerken geringeren Ranges erhalten, ſo betrachtet, mit einem Schlage das Recht zu exiſtiren und unterſucht zu werden. Immer wichtiger jedes von ihnen, jemehr es an ſeiner Stelle als erkennbarer Uebergang daſteht. Das erquickende Gefühl kann nicht ausbleiben, mit dem überall und ſo auch hier das Anwachſen zur Vollendung in immer deutlicheren Spuren verfolgbar wird. Die roheſten Anfänge werden zuletzt mit Liebe aufgeſpürt und ihre Entdeckung wichtig und belehrend werden; denn immer klarer muß die Erkenntniß ſich einſtellen, wie ſehr, bei rückwärtsgewandter Betrachtung der ſich langſam entwickelnden Kunſtthätigkeit, die großen Werke, von denen man ausging, gewinnen und wie ſie zugleich verſtändlicher werden.

Dürfte dieſen Ausführungen indeſſen die allgemeine Zuſtimmung kaum fehlen, ganz anders ſtellt ſich das Verhältniß, ſobald bei der Betrachtung der Kunſt die großen Meiſter nicht mehr in Anſchlag kommen; höchſt ungünſtig denjenigen, welche, nachdem die Heroen das Ihrige gethan, in ſpäteren Zeiten als deren Nachahmer, oft höchſt talentvolle, ja geniale, ſtets dennoch aber minder begabte Männer, nichts in ſich zu tragen ſcheinen, was mit ſich aufdringender Nothwendigkeit die Aufmerkſamkeit feſſelte. Man bezeichnet ihre Producte in ihrer Geſammtheit mit dem Namen des Verfalls. Nur ein Herabſteigen macht ſich hier fühlbar. Keine Zukunft, der ſie vorangehen, lockt zu ihnen hin. Nichts ſtellen ſie in Ausſicht als nur einen Zuwachs an Armuth, die um ſo empfindlicher wirkt, als ſie, wenn auch oft mit bedeutender Geſchicklichkeit verſteckt, öfter noch in abſichtlicher Rohheit ſogar zu Tage tritt.

Iſt heute ſchlichtweg von „Verfall“ die Rede, ſo pflegt

die Thätigkeit der italieniſchen Meiſter nach den Zeiten Raphael's, Michelangelo's und Tizian's darunter verſtanden zu werden. Ihre Werke tragen faſt durchweg die Nachahmung ſo deutlich zur Schau, daß nur darüber geſtritten werden kann, wer nachgeahmt worden ſei. Es ſind großartig gedachte und kühn ausgeführte Arbeiten darunter, Sachen die uns mit Staunen erfüllen, wie dieſe denn in allen Jahrhunderten bis auf das unſere herab geſchaffen worden ſind; Eins aber mangelt ihnen ſämmtlich: das harmoniſche Gleichgewicht zwiſchen den Mitteln und der dargeſtellten Idee, das den Arbeiten der älteren Meiſter jenen unergründlichen Reiz verleiht. Und auch die Eigenſchaft iſt den Werken des Verfalls gemeinſam, daß ſie, ſehr anziehend zuweilen bei der erſten Bekanntſchaft, gradweiſe verlieren, bis ſie am Ende gleichgültig laſſen. Gerade das Gegentheil vom Eindrucke der ächten Schöpfungen der vorhergehenden Tage, die, jemehr wir uns in ſie verſenken, um ſo räthſelhafter an Tiefe des Gedankens, an Schönheit der Form und Farbe zu gewinnen ſcheinen.

Welchen Werth nun haben die Werke des Verfalls? Theoretiſch gar keinen. Es ließe ſich das auf's ſchärfſte durchführen. Stellen wir die Frage aber ſo: wenn ein Kunſtfreund trotz ihrer Werthloſigkeit ſich der ernſthaften Beſchäftigung mit ihnen widmete, womit würde er die Nützlichkeit dieſes Studiums vertheidigen?

Es giebt eine Anſchauung der Dinge und Erſcheinungen, der zufolge alles Vorhandene und alles ſich Ereignende, jedes für ſich, als nothwendige Thatſache betrachtet wird. Auf die Geſchichte der Menſchheit angewandt, zeigt ſich uns von dieſem Geſichtspunkte aus geſehen jeder Menſch als ein unentbehrliches Mitglied einer ungeheuren Geſellſchaft und jede That als eine nothwendige Manifeſtation des in ihr wirkenden Geiſtes. Wol-

len wir nicht blos ſchaffen und genießen was ſchön iſt, (was eher ein Theil der Götter ſchiene), ſondern kennen lernen was gethan worden iſt, (was wenn auch der traurigere doch der menſchlichere Theil iſt), ſo verſchwinden die unterſcheidenden Merkmale der Erſcheinungen. Alle ſind bedeutend und der Betrachtung würdig. Es kommt jetzt nur darauf an, die Wege zu erkennen die gegangen worden ſind ehe wir kamen. Mögen es große Straßen oder verſteckte Pfade ſein und führen wohin ſie wollen. Die Jahrhunderte erhalten ſo gleiche Wichtigkeit. Wie die Geologie nach der Beſchaffenheit des Bodens forſcht ohne Gedanken zunächſt an deſſen landſchaftliche Schönheit oder ſeinen Werth für den Landbau, ſondern wie ſie nur das erkennen will was da iſt und die Art und Weiſe ſeiner Veränderungen, ſo nimmt die Wiſſenſchaft welche die Kunſt als einen Theil der allgemeinen geiſtigen Arbeit in's Auge faßt, einen unparteiiſcheren Stand ein als die bloße Liebhaberei, die nur die Wünſche eines idealdenkenden aber trotzdem in ſich beſchränkten Einzelnen zu befriedigen ſucht, und es gewinnt von dieſem höchſten Geſichtspunkte aus auch der Verfall der Kunſt Werth und inhaltreiche Bedeutung. Während hier das Meer die Länder anfrißt, weicht es dort zurück und neue Felder tauchen auf. In Italien ſinkt die Kunſt, in den Niederlanden erhebt ſie ſich, auch hier geht es wieder abwärts, um in Italien ſcheinbar auf's neue zu ſteigen, und ſo halten ſich die Dinge, bis die franzöſiſche Revolution Allem ein Ende macht. Was wir heute haben beruht ganz auf dem damals neu Entſtehenden. Was erreicht worden iſt und was nicht, fühlen wir. Den wahren Verlauf der Erſcheinungen aber kennt Keiner, den Grund warum heute mit ſo vergeblicher Anſtrengung oft gearbeitet wird und die Künſtler ſich in falſcher Stellung und durch eine ungewiſſe Ahnung, es fehle irgendwo, beunruhigt fühlen. Alle andere

Zweige geiſtiger Thätigkeit blühen heute und empfinden ſich in ſaftkräftigem Zuſammenhange mit dem großen Baume des allgemeinen Lebens und Arbeitens, nur die bildende Kunſt nicht. Warum? Ich glaube es ließe ſich eine Antwort darauf geben, wenn die Geſchichte des Verfalls der Kunſt durchdringender bearbeitet worden wäre, und der wahre Weg, den ſie langſam abwärts einſchlug, enthüllter vor unſeren Augen läge.

Ich bin der Ueberzeugung, wollte Jemand dieſe Geſchichte des Verfalls ſchreiben, eine Unternehmung zu der im weiteſten Maaßſtabe bereits vorgearbeitet worden iſt, zu deren glücklicher und fruchtbringender Vollendung aber es einer Höhe geſchichtlicher Anſchauung bedürfte, die durch bloße Kenntniß des Materials, auch die umfangreichſte, nicht erſetzt werden kann*); er würde ein Werk thun, das den unnatürlichen Zuſtand des heutigen Künſtlerthums beſſer heilte als andere Medicinen, deren hauptſächlichſter Beſtandtheil immer doch nur zu bewilligende Staatsgelder ſein ſollen. Der Staat iſt hier für's Erſte ſo gut wie machtlos. Nur indirect kann er helfen, nicht durch Beſtellungen ſondern durch richtig geleitete Sammlungen und Verbreitung der Kenntniſſe, die zu richtiger Benutzung derſelben hinleiten. Die Hauptſache aber fällt dem Schriftſteller anheim: die Einwurzelung und Verbreitung des Gefühls, daß, wie überall ſo auch in der bildenden Kunſt, ohne Studium des in den vorhergehenden Zeiten Geſchaffenen nichts Neues lebenskräftig hervorgebracht werden könne. Denn Niemand, und wäre er von der Natur mit den größten Hülfsmitteln ausgeſtattet, hat zu irgend einer Zeit auf irgend einem Felde etwas Tüchtiges zu

*) Dies iſt der Grund, weshalb auch die Göthe's Buch über Winckelmann angehängte Geſchichte des Verfalls nicht mehr ausreicht, ſo vortrefflich ſonſt dieſe wenig gekannten Blätter abgefaßt ſind.

leiſten vermocht, der nicht den Boden genau kannte auf dem er ſtand, und den Punkt wußte von dem aus er weiter wollte. Er muß wiſſen was vor ihm nicht nur vollbracht, ſondern auch was verſucht wurde, er muß aus eigener Anſchauung die Mittel kennen mit denen man es verſuchte, und die Umſtände welche je nachdem Erfolg oder Mißlingen herbeiführten. Jemehr die Welt in den Jahren vorrückt, je mehr häuft ſich das Geſchehende. Ein großer Künſtler von heute hat ganz andere Berge zu überwältigen, als einer der einige hundert Jahre früher kam. Deshalb eben ſind literariſche Arbeiten ſo nothwendig, welche dieſe Mühe erleichtern. Große leitende Gedanken müſſen gefunden und mitgetheilt werden. Es genügt nicht mehr nur zu ſammeln, es muß geſagt werden wie das Geſammelte zu benutzen ſei. Der Mangel dieſer Unterweiſung iſt es, der den Grund ſo vieler Verwirrung bildet. Ein Liebhaber kann ſich mit herumirrender Neigung wenden wohin er will. Ein Mann, der der Kunſt nur einen Zuwachs äſthetiſcher Bildung verdanken will, kann ſich auf ihre Blüthezeit beſchränken. Ein Geſchichtsforſcher wird, von ihrer Glanzperiode ausſchreitend, lieber nach den Quellen aufwärts zurückgehen (denn für die Epochen des Verfalls der Kunſt liegen Proben geiſtiger Thätigkeit auf anderen Gebieten vor, welche den Inhalt dieſer Jahre beſſer kennen lehren), ein Künſtler von heute aber muß die Zeiten des Verfalls kennen, denn ſie bilden von ihm aus zu den Meiſtern der Blüthe die Verbindung, und indem ſie ihm zeigen was gethan worden iſt vom Tode Tizian's bis auf den heutigen Tag, zeigen ſie ihm die eigene Stelle auf der er ſteht und von der er vorwärts möchte.

Bis zu der Zeit nun, wo dieſes Buch erſcheint, wird ſich jeder den zukünftigen unbekannten Autor deſſelben gewiß zu Danke verpflichten, der die Vorarbeiten dazu vermehren hilft,

und dies beabsichtigt der vorliegende Aufsatz. Auf einen Meister aus der Zeit des Verfalls möchte ich aufmerksam machen, von dem ich, wenn ich die persönliche Erfahrung allein reden lassen dürfte, behaupten könnte, daß er völlig unbekannt sei. Man findet seinen Namen in den Künstlerlexiken und Kunstgeschichten, begegnet aber bin ich noch Niemandem der sich von seinen Werken gesehen zu haben erinnern wollte. Auch glaube ich behaupten zu dürfen daß seine sämmtlichen Arbeiten noch niemals als die Thätigkeit eines Charakters welcher Theilnahme verdient in Betracht gezogen worden sind. Sein Name ist Carlo Saraceni; sein Meister Caravaggio; der Ort wo er zumeist malte, Rom; wo er geboren wurde (1585) und wo er starb (1625) Venedig; daher er denn auch als Carlo Veneziano aufgeführt wird. Nächst Rom besitzen von seinen Gemälden Venedig, Wien, Berlin, München, Hannover und England.

Saraceni ist kein Meister ersten Ranges, seine Laufbahn war keine glänzende, seine Wirksamkeit ohne sichtbare Erfolge. Allein die Verhältnisse sind wichtig, unter deren Einfluß er arbeitete, und dies ist der Grund weshalb es nicht genügt, einfach auf ihn hinzuweisen. Ueber ihn selbst ist wenig zu sagen; mehr über die Dinge und die Leute um ihn her, über das was ihn förderte und was ihn zurückhielt.

Es wäre eine falsche Auffassung, das Sinken der italienischen Kunst nach dem Tode Lionardo's, Raphael's, Corregio's, Michelangelo's und Tizian's deshalb für eine Nothwendigkeit zu erklären, weil in diesen fünfen (und einigen anderen die bekannt sind) die Kunst sich erschöpft hätte. Was Michelangelo anlangt, so haben die Griechen und Römer herrlicher gebaut als er, und seinen Sculpturen hat er die lichte Schönheit der griechischen selten zu verleihen gewußt. Von den anderen aber

beſaß jeder Einzelne Vieles was dem Anderen fehlte: warum hätte nicht Einer kommen ſollen der noch mehr konnte als ſie alle zuſammen? Wer will ſagen, daß die Schöpferkraft der Natur beſchränkt ſei im Hervorbringen großer Menſchen? Genies hätten auftreten können, durch jener Meiſter Arbeiten gleich auf eine hohe Stufe gehoben, und Werke ſchaffend die Alles übertrafen was vor ihnen zu Stande gebracht worden war. Deshalb, wenn ich ſage, zu der Zeit wo das neue Jahrhundert begann, mußten die Künſte ſinken, ſo ſoll das bedeuten: wäre in jenen Tagen ein Genie ſogar geboren worden wie ich es als möglich im Willen der Natur andeutete, es hätte ſich nicht entfalten können weil die Macht der Verhältniſſe es nicht aufkommen ließ.

Die Geſchicke Italiens hätten ſich anders geſtalten müſſen um das zu erlauben. Wäre das damalige Rom, ſtatt einer iſolirten Stadt von 40,000 Menſchen, ein nach allen Seiten leicht zu erreichender Platz geweſen, wo das zwanzig- oder funfzigfache zuſammenlebte, wie heute in Paris und London, hätte von dieſem Rom aus ein weltlicher Fürſt die damals ſo hoch ſtehende italieniſche Cultur in das übrige, ſo dunkel daliegende Europa getragen, daß ſie, wie die griechiſche im Gefolge Alexanders Aſien, ſo die Welt überflogen hätte, oder wäre um die Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts nur ſoviel erreicht worden, daß ein weltlicher Fürſt nichts als Italien als ein einziges Land beſeſſen, es hätten in dieſem Reiche und dieſem Rom noch eine Menge großer Meiſter, einer uneingeſchränkt durch den anderen ſich erheben können. Es darf nicht außer Acht gelaſſen werden, wie menſchenarm damals die Länder waren, gegen heute ſowohl als im Vergleiche zu den Zeiten in denen im Leben der antiken Völker die Blüthe der Kunſt eintrat. Nicht als ob die Menſchenmaſſen die Kunſt geſchaffen,

wohl aber daß ſie ihr, nachdem ſie einmal zur Blüthe gekommen, die Nahrung zuzuführen im Stande waren, deren ſie bedarf und die ihr ſelbſt in Italien niemals eigentlich gereicht worden iſt. Alle italieniſche Kunſt beruhte auf Rom, Florenz und Venedig, mit Bevölkerungen von 40,000, 100,000 und 200,000 Einwohnern, als Maximum berechnet. Rom ward 1527 gründlich ruinirt; als es ſich wieder hob, trat der unſelige Zwang der Kirche bald ſo furchtbar ein, daß von geiſtiger Regung nichts zurückblieb was ſelbſtändig außer der Kirche geweſen wäre. Florenz ward 1530 gebrochen und geiſtig vernichtet. Venedig war um dieſelbe Zeit bereits ſeiner alten Größe beraubt. Reichthum und Macht, die als friſche Quellen vorher geſprudelt, verſiegten, langſam aber in ſicherer Abnahme; es iſt bekannt, zu welcher Nichtigkeit das Land im ſiebzehnten Jahrhundert herabſank. Ohne das Gefühl einer innerlich wachſenden Kraft aber und eines heiteren Glaubens an dieſe Kraft iſt keine Blüthe der Kunſt möglich. Nichts zeigt mit ſo peinlicher Genauigkeit den allgemeinen Zuſtand eines Volkes als ſeine Künſtler ihn zeigen. Sie müſſen an ſich glauben und ſich etwas zutrauen wenn ſie etwas ſchaffen ſollen. Cicero ſagt, er ſei noch keinem Dichter begegnet, der ſich nicht für beſſer gehalten als die Uebrigen: nationale Kunſtthätigkeit iſt wie das Dichten eines ganzen Volkes: es muß übermüthig beinahe ſich erhoben fühlen über die andern um in den rechten Zug zu kommen, es wird verſtummen ſobald dieſer Uebermuth ihm abhanden kommt.

Indeſſen es war kein plötzlicher Sturz, durch den Italien von ſeiner Höhe herabgeriſſen wurde. Die Erinnerung der Größe und eine gewiſſe Würde, ja ſogar das Gefühl der Ueberlegenheit blieb, da man ſich immer noch zahlreicher Vortheile bewußt bleiben durfte. Ein alter vornehmer Mann kann um

alles beraubt werden was zu verlieren ist menschlicherweise: seine Erfahrungen, sein Auftreten und seinen Stolz muß man ihm lassen. Die Italiener standen so den Bewohnern des übrigen Europas gegenüber. Sie sahen noch vor weniger als hundert Jahren die anderen Völker als Barbaren an, ja heute noch theilt man in Rom die Welt in Rom und Nicht-Rom, welches letzteres alles in dem einen Worte fuori, draußen, zusammengefaßt wird. Im siebzehnten Jahrhundert aber wurde das Hinschwinden der Keimkraft für alle geistige Thätigkeit mit solcher Geschicklichkeit versteckt von den Italienern, daß sie selber, in vollem Heruntersteigen begriffen, die Täuschung höheren Aufklimmens sogar und zunehmender höherer Entwickelung sich vorzuschmeicheln im Stande waren, und daß, indem in der bildenden Kunst die geschicktesten Meister sich drängten und durch die Vergrößerung des allgemeinen Marktes in immer zunehmendem Maaße producirt ward, wobei zugleich die für die Arbeiten bezahlten Preise stiegen, die Frage nach dem inneren Gehalte der italienischen Gemälde und Sculpturen, von denen das eigene Land und Deutschland und Frankreich überströmten, kaum noch aufgeworfen wurde.

Was den ächten Gehalt einer Arbeit anlangt, so darf überhaupt als Erfahrungssatz angenommen werden, daß er immer erst nach deren jahrelangem Bestehen richtig erkannt wird. In sehr vielen Fällen setzt ihn das Publicum bei Werken die ganz ohne Gehalt sind, im höchsten Grade voraus. Glänzende Oberflächlichkeit thut bei der überraschten Gesellschaft ganz dieselbe Wirkung wie das ächteste edle Metall, meistens sogar noch sicherere als dieses, und kein widersprechendes Urtheil selbst von anerkannten Autoritäten, kein Vergleich mit als unbestritten gut anerkannten Werken, kein Aufdecken sogar der gemeinsten Mittel, durch welche der Effect erzielt worden ist, sind im Stande

während der Dauer dieſer erſten Bezauberung das allgemeine Urtheil umzuſtimmen. Und ſo erblicken wir in Italien bis zur franzöſiſchen Revolution eine Succeſſion glänzender Meiſter, die in ihren äußerlichen Erfolgen nicht nur hinter denen Raphael's und der Anderen nicht zurückſtanden, ſondern ſie weit übertrafen. Keiner von jenen hat die Ehren erlebt welche Bernini erntete, oder die, vor hundert Jahren erſt, Mengs zu Theil geworden ſind, deſſen Arbeiten Winckelmann mit denen Raphael's verglich und zwar nicht zum Vortheil des letzteren. Heute begreifen wir das kaum, aber es beweiſt wie ſtark die Strömung nach Jahrhunderten noch war, die von den großen Meiſtern ausging, und zugleich, wie völlig ſie heute verſiegt iſt.

Das was ich ſo als die große Strömung bezeichne, iſt ein bisher viel zu gering angeſchlagenes Moment in der Kunſtgeſchichte. Gewinnt irgend etwas durch künſtleriſche Production Hervorgebrachtes (ich muß mich einſtweilen ſo allgemein ausdrücken) eine gewiſſe Höhe, einen gewiſſen Umfang, ſo übt es eine Art betäubender Kraft aus und zwingt das Urtheil der Menſchen ſich ihm zu unterwerfen. Ich habe es an mir ſelbſt beobachtet. Als ich zuerſt in Florenz war und Woche auf Woche nur in Geſellſchaft der Florentiner Meiſter des fünfzehnten Jahrhunderts lebte, erfüllte mich die naive Reinheit ihres Wirkens bald ſo ſehr, daß mir ſogar Raphael's und Michelangelo's römiſche Thätigkeit als eine Art Verfall, als ein Abweichen von der natürlichen Wahrheit und Simplicität erſchien.

Als ich dann ſpäter die Werke dieſer Beiden in Rom gründlicher kennen lernte, ſchienen ſie mir das allein Bedeutende, und alles Andere, Correggio, Tizian und ſelbſt Lionardo nicht ausgenommen, untergeordnet und entbehrlich zu ſein.

In der Folge nun aber nach Rom zurückkehrend und die

Beſchäftigung mit Raphael und Michelangelo als etwas Abgeſchloſſenes betrachtend, da es doch unmöglich iſt, auch beim Schönſten, ununterbrochen genießend oder forſchend an ein und derſelben Stelle auszuharren und das Uebrige als trübe und dunkel zu überſehen, trat mir die Thätigkeit der Meiſter des Verfalls in ihrem gewaltigen Umfange entgegen und entfaltete einen Reiz der Neuheit, dem ich mich nicht verſchließen konnte.

Rom wie es heute daſteht iſt eine Schöpfung ihrer Anſtrengungen. Das antike Rom ſchwebt über dem jetzigen wie ein durchſichtiger Schatten, wie ein unbeſtimmter Traum der Phantaſie dem nur geringe Reſte Inhalt geben. Das Rom Raphael's und Michelangelo's iſt ſchon ſichtbarer. Kirchen, Paläſte und Thore ſtehen da die ſie bauten, Statuen und Bilder die ſie aufſtellten, meißelten und malten. Den eigentlichen Stempel aber trägt die Stadt durch die Hand ihrer Nachfolger, der Maler und Architekten des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Wenig Paläſte und Kirchen blieben unberührt von der koloſſalen Uebertünchung moderner Formen, mit der Alles damals überkleidet wurde. Ungeheure Façaden klebte man von Außen, unendliche Malereien im Innern an die Gebäude. In umfangreichſtem Maaßſtabe wurde damals gearbeitet; um etwas für Roms äußeren Anblick Charakteriſtiſches zu nennen: alle Brunnen, Obelisken und öffentliche Treppen ſind aus jenen Zeiten. Die Mehrzahl der kleineren und größeren Kirchen ward neu gebaut, viele Paläſte wurden verändert, Thore errichtet, Gärten angelegt, kurz der Stadt die Phyſiognomie gegeben die ſie heute trägt, unverändert nun beinahe dreihundert Jahre lang. Die Thätigkeit der Meiſter des Verfalls paßt zu dieſem Rom, wie die Dürer's und Krafft's zu Nürnberg, die der älteren Florentiner zu Florenz, oder die Malereien von Rubens und deſſen Schule zu der prachtvollen Renaiſſance Frankreichs und der

Niederlande. Hat ſich der Geiſt in eins dieſer Elemente verſenkt, ſo hält es ihn gefangen eine Zeit lang, und nicht mit Unrecht. Denn hat man erſt einmal begonnen, eine Erſcheinung ernſthaft zum Gegenſtande des Studiums zu machen, ſo wird ſie dadurch berechtigt zu ſein was ſie iſt, ſo und nicht anders; der Gegenſatz ſelbſt des Vortrefflichſten ſchadet ihr nicht mehr, und der gute Wille, ſich an dem zu erfreuen was Erfreuliches in ihr liegt, empfängt trotz Allem ſeine Befriedigung.

Einmal ſo verſöhnt mit dem Verfalle der Kunſt als hiſtoriſchem Elemente, das ſeinen Platz behauptet, entdecken wir nun daß die Werke des Verfalls oft von der innigſten Wahrheit beſeelt ſind. Das Verhältniß zur Natur ließ ſich den Künſtlern nicht nehmen. Kein geiſtiger noch politiſcher Druck konnte ſie verhindern, ein Kind, ein heranblühendes Mädchen, eine ſchöne Frau, einen Mann charakteriſtiſch hinzuſtellen, ſei es auch, dem Anſcheine nach, als Nebenarbeit. Die Erbſchaft an techniſchen Hülfsmitteln, die ihnen von ihren großen Vorgängern hinterlaſſen worden war, kam hier zu Gute. Dieſelben Meiſter, welche kalte, unnatürliche, manierirte Gemälde ſchafften im Dienſte des großen Publicums, haben warme, naive, natürliche Portraits und Genreſtücke gearbeitet, die man mit innigem Vergnügen anſieht.

Nehmen wir Guido Reni. Wo er ideale, chriſtliche ſowohl als mythologiſche Staatsactionen ausbreitet, iſt er meiſtens kalt und oberflächlich, im letzteren Falle glatt und elegant. Seine berühmte Speranza in Rom, ein mit verſchwimmenden Blicken emporhimmelndes Weſen, läßt uns im Herzen eben ſo unberührt als ſein noch berühmterer Erzengel Michael im Kapuzinerkloſter ebendort. Man möchte dieſen einen Apoll in der Officiersuniform eines Heiligen nennen; man ſieht ihn, findet

ihn ſcharmant und geht, um kein Gefühl reicher, wieder fort. Dagegen die Beatrice Cenci, mag nun der Name ächt ſein oder nicht, welch ein rührendes Antlitz, welch ein Mitgefühl das es uns mitten aus der Seele entlockt. Man hält kaum für möglich daß derſelbe Meiſter dieſe Werke ſchuf. Oder Domenichino: ſeine durch das Lob Pouſſin's berühmte letzte Communion des heiligen Hieronymus ein höchſt geſchickt gearbeitetes Gemälde das trotz allen Mitteln kalt läßt, während das Bad der Diana im Palaſt Borgheſe, eine Compoſition ohne eine Spur von Ueppigkeit ſondern ſo recht mit Anmuth und Heiterkeit erdacht und ausgeführt, gewiß als eine angenehme Erinnerung jedem der ſie ſah gegenwärtig bleiben wird. Und endlich Bernini. Man bekreuzigt ſich wenn man ihn nennen hört. „Zopf, Manier, Verfall" ſchweben auf der Zunge, um ihn mit einem Schlage abzuthun. An die Eſelsohren des Bernini erinnert ſich Jeder auf der Stelle. Wie anmuthig aber und auch wie großartig hat dieſer Meiſter gebaut, wie ſeine Schlöſſer der Landſchaft anzupaſſen verſtanden, und ſeine Säulengänge der Peterskirche. Und welche Portraitbüſten ſehen wir in Rom von ſeiner Hand! Kein Bildhauer heute, der ſo zu arbeiten verſtände; dies kann ohne weiteres ausgeſprochen werden, denn unſere Bildhauer geſtehen es ſelbſt ein. Und welcher Baumeiſter denn von heute wüßte eine ſo großartige, in einem Guß geſchaffene Architektur hinzuſtellen wie er? Und welcher Maler wüßte zu decoriren wie Guido Reni das Caſino Roſpigliosi mit ſeiner Aurora, die in der That wie ein Zug roſenrother Morgenwolken uns durch die Seele zieht; oder wie Domenichino, weniger heiter aber mit demſelben Schwunge, das Caſino in der Villa Ludoviſi? Wer den Verfall der Kunſt beſchriebe, müßte zu ergründen ſuchen, wie dieſe Meiſter über Natur und

Manier gedacht, welchem Zweige ihres Schaffens ſie den Vorzug gegeben, welche Kategorie ihrer Bilder ſorgfältiger gearbeitet worden iſt, und welche ſie ſelbſt für ihre beſten Werke hielten. Niemand kann uns darüber Auskunft geben, bis zu welchem Grade Bernini ſich ſelbſt überblickte. Gewiß die wichtigſte Frage bei einem ſolchen Manne. So viel glaube ich: ſie waren ſich klarer in dieſer Beziehung als man gemeinhin annimmt und arbeiteten gewiſſenhafter als die große Anzahl und der Umfang ihrer Werke auf den erſten Blick vermuthen laſſen ſollte.

Niemals war das Verhältniß der Künſtler zur Natur aber ſo beinahe aufgelöſt, als zu Rom in den Zeiten welche zunächſt auf den Tod Michelangelo's folgten. Es nahm damals die Umgeſtaltung der Stadt ihren Anfang. Coloſſale Flächen waren auszufüllen mit Malereien. Raſchheit der Ausführung ſtand als erſte Bedingung oben an, und eine Oberflächlichkeit riß ein, daß bald in einer Weiſe componirt und in Figuren und Farben gewirthſchaftet wurde, die wir kaum mehr als künſtleriſches Schaffen bezeichnen können. Man hatte ſich durch das Studium Raphael's, Michelangelo's und ſeiner Schüler ſowohl, als auch derer welche ſich ſeine Schüler nannten, eine neue Creaturenordnung gebildet, die in beſtimmten, wiederkehrenden Körperwendungen, oder Verrenkungen, ſich allein zu bewegen fähig waren, wobei eine ſeltſame Miſchung von übertriebener Gelenkigkeit und Steifheit zu gleicher Zeit zum Vorſchein kam, und das Publicum war ſo gewöhnt an dieſe Weſen daß es ſie immer neu bewunderte. Die Paläſte Roms weiſen dergleichen noch in ziemlicher Anzahl auf, Werke für die es heute ſchwerlich einen Bewunderer giebt. Von den früheſten byzantiniſchen Rohheiten bis zum gezierteſten Roccocco habe ich ſpecielle Lieb-

haberei an allen Punkten der Kunſtentwickelung angetroffen, für dieſe römiſchen Malereien aber nirgends je eine Spur von Theilnahme zu entdecken vermocht.

In dieſes Treiben nun trat der Maler Michelangelo Caravaggio ein. Im Gefühl, daß furchtbar gelogen werde, wollte er ſeine Kraft dem hergebrachten Zwange nicht unterwerfen. Ein Originalgenie, wenn irgend ſonſt dies Wort erlaubt iſt, ließ er abſolut nichts gelten als directe Nachahmung der Natur. Nichts anderes; keine Muſter, keine Regeln, kein Ideal: die Natur, wie ſie ſich ihm zeigte, ſuchte er ſo getreu zu copiren als nur immer möglich. Caravaggio kann nur verſtanden werden im Gegenſatze zu den Meiſtern neben denen und gegen die er arbeitete. Sein künſtleriſches Schaffen entſpricht dem ſtolzen, unabhängigen Charakter der ihm eigen war. Er ſagte: ich ſtehe hier und kenne mein Handwerk beſſer als ihr alle. Ich erniedrige mich nicht, euer conventionelles Lächeln, eure hergebrachten Arm- und Beinſtellungen und all' die ſcheinheiligen Gefühle zu malen die im Schwange gehen. Wollt ihr eine heilige Familie, ſo ſollt ihr eine ſchöne junge Frau, ein Kind und einen alten Mann dazu haben, ſo wahrhaft, ſo handgreiflich natürlich wie kein Anderer ſie darſtellt; mehr aber gebe ich nicht, denn mehr bewegt mich nicht.

Europa iſt voll von Caravaggio's Werken. Ich nenne hier nur eins. Die Gallerie Borgheſe beſitzt eine heilige Familie ſeiner Hand, ein hohes Gemälde mit lebensgroßen, ſtehenden Figuren. Der Vorgang iſt ein allegoriſcher: Chriſtus zertritt die Sünde in Geſtalt einer Schlange. Nichts anderes aber auch als dieſe Schlange zeigt an daß ein Gegenſtand höherer Art gemeint ſein könnte. Eine der damaligen Zeit nach modern gekleidete Frau, ſtehend und recht elegant in der Bewegung, hat ein nacktes Kind vor ſich: ein Kind, ſo gewöhnlich wie

jeder nackt ausgezogene erste beste Junge von der Straße, der mit dem einen Fuße auf eine kleine, höchst natürliche Schlange tritt. Hielte er sie statt dessen in der Hand, so könnte er mit ganz demselben Rechte als junger Hercules figuriren. Indessen es mag in der Luft gelegen haben damals, denn das Gemälde gehört in die Zeiten, in denen Shakespeare seine historischen Personen, mögen sie in ein Jahrhundert gehören in welches sie wollen, nach der neuesten Mode sämmtlich, aber als Figuren auch von lebendiger Wirklichkeit auftreten läßt. Es liegt zwischen Caravaggio und Shakespeare ein Verhältniß der Verwandtschaft vor, das ich hier gern näher ausführen würde wenn mir die nöthigen Daten zur Hand wären. Betrachten wir die Maria auf jenem Bilde: keine Mutter Gottes wie sie uns von Malern und Legendenschreibern nun einmal aufgedrängt worden ist, als Portrait einer vornehmen jungen Frau dagegen ein reizender Anblick. Wie sie, das Kind das vor ihr steht, mit beiden Händen berührend, sich mit dem Oberkörper leise vorneigt; wie die eingeschnürte Brust bei dieser Bewegung durch das feste Kleid etwas zum unbedeckten Hals hinaufgedrängt wird der sich vorstreckt; wie das scharfe, von oben fallende Licht die gesenkten Augenlider beleuchtet und Stirn und Wangen bei tiefen Schatten schön umrundet: nichts als ein Portrait, aber entzückend weil es wahr und schön ist, und mit einer Farbe gemalt, von der einer der Carracci, Caravaggio's Gegner, selbst eingestanden, sie sei wie geriebenes Fleisch und Blut. Das war, Caravaggio hatte Giorgione studirt. Er suchte seine Originalität nicht darin daß er die Anderen ignorirte, sondern er lernte sie aus, und nachdem er wußte was er wissen wollte, schlug er seinen eigenen Weg ein.

Aus dieses Meisters Schule ging Carlo Saraceni hervor. Auch deshalb eine so anziehende Erscheinung, weil er wieder

seine eigenen Wege suchte, im Gegensatze zu den anderen Schülern Caravaggio's die den Meister noch zu überbieten trachteten, wie Spagnoletto oder Honthorst. Sie erreichen ihn in Productivität und stehen da als bekannte Künstler, nicht ohne einen gewissen Ruhm der sie umgiebt, während Saraceni, langsam, liebevoll und bescheiden in seiner Art zu arbeiten, matter ein wenig in der Farbe als sein Meister und lichter in den Schatten, aber mit einer Lieblichkeit zuweilen in der Auffassung, die weder Caravaggio, noch irgend ein anderer seiner Nachfolger besaß, als eine eigenthümliche, auf sich selbst beruhende Natur erscheint. Darin zeigt sich das Aechte und Gesunde der Anschauungsweise Caravaggio's, daß ein Mann wie Saraceni ihn lieben und dennoch unter seinem Einflusse sich frei entwickeln konnte. In keiner anderen Schule damals wäre ihm das möglich gewesen.

Wie nöthig es aber sei, die Verhältnisse welche sich damals zwischen den verschiedenen Malerschulen bildeten, neu zu untersuchen und darzustellen, ergiebt sich schon daraus, daß Baglioni, der Vasari des siebzehnten Jahrhunderts und Geschichtsschreiber jener römischen Kunstbewegung, ein heftiger Gegner Caravaggio's war. Mit entschiedener Mißgunst behandelt er ihn und berichtet von der Thorheit des Publicums, das sich bestechen lasse; nicht mit den Augen, sondern mit den Ohren sähe, und einen Kopf von der Hand Caravaggio's theurer bezahle als ganze Gemälde anderer Meister. Caravaggio indessen konnte das nichts schaden. Man kennt ihn aus seinen Werken und braucht nicht erst Baglioni nachzulesen um seine Schwächen zu erfahren; Saraceni dagegen kommt schlimmer weg bei dieser Gelegenheit. Hören wir, wie über ihn berichtet wird.

„Carlo Saracino aus Venedig kam unter der Regierung

Clemens' VIII. (1592—1605) nach Rom. Mit einigen Kenntniſſen in der Malerei bereits ausgerüſtet, trat er bei dem Maler und Bildhauer Camillo Mariani aus Vincenza als Schüler ein und machte in kurzer Zeit die ſchönſten Fortſchritte. Er copirte was Rom an bedeutenden Kunſtwerken enthielt, und würde, wenn er in dieſer Richtung fortgearbeitet hätte, ein beſſerer Maler geworden ſein.

„Aber er wollte den Caravaggio nachahmen und ließ ſeine Studien liegen, die einen ausgezeichneten Meiſter aus ihm gemacht haben würden, wie denn das bei Anderen nicht anders gegangen iſt. Seine Malerei hat etwas Schwächliches (Era la sua maniera un poco fiacca), wie ſeine Arbeiten zeigen. Er malte Verſchiedenes für Privatleute, hier in Rom ſowohl, als für Fremde.

„Was ſeine öffentlichen Werke anlangt, ſo hat er in Chieſa nuova in der vierten Capelle links die Decke in Oel gemalt. In Santa Maria in Equirio eine ganze Capelle in Fresco und das Altargemälde in Oel*). In San Adriano am Campo Vaccino rechter Hand ein Oelgemälde mit dem Stifter des Ordens, dem die Kirche gehört, darauf und vielen anderen Figuren. In Santa Maria della Scala in Trastevere in der zweiten Capelle links ein Oelgemälde: den Tod der heiligen Jungfrau mit vielen Figuren. In Santa Maria di Monſerrato hat die dritte Capelle rechts ein Altargemälde in Fresco von ſeiner Hand: Maria mit dem Kinde, Engel, San Giacomo und viele andere Figuren**). In der Minerva reſtaurirte er in der Capella del santissimo rosario eine Geißelung Chriſti in Oel. In San Simone de' Signori Lancelotti hat die erſte Capelle

*) Santa Maria in Aquiro. Die Malereien, der „Beſchreibung der Stadt Rom" zufolge, noch vorhanden.

**) Nicht mehr zu finden; die Kirche iſt neuerdings reſtaurirt worden.

rechts ein Oelgemälde von ſeiner Hand, die Jungfrau, Chriſtus und die heilige Anna darſtellend. In der Anima, die den Deutſchen gehört, malte er in den beiden erſten Capellen neben der kleinen Thüre der Hauptfaçade, in der erſten das Wunder des Biſchofs mit dem Fiſche, in der anderen das Martyrium eines anderen Biſchofs, beide in Oel. Im Chore von San Lorenzo in Lucina den heiligen Lorenzo und Joſeph in kleinem Maaßſtabe zu beiden Seiten der kleinen Kirchenthüren, und in der erſten Capelle links den heiligen Carlo mit anderen Figuren in Oel.

„Es wurde ihm das Gemälde Giulio Romano's in der Anima, das bei einer Ueberſchwemmung der Tiber etwas gelitten hatte, zu reſtauriren gegeben: er überarbeitete es aber in einer Art und Weiſe daß er es verdarb; wo er darüber kam, blieb keine Spur Giulio Romano's zurück. Alle Maler waren empört darüber, daß er es gewagt auf eine ſo ſeltene Arbeit ſo unverſchämt ſeine Hand zu bringen.

„Zuletzt malte er im Quirinal den großen Saal, gegenüber der Capelle Paul's V., zuſammen mit Lanfranco. Was er dabei gethan hat, erkennt man leicht an der ſchwachen Arbeit heraus.

„Er ſpielte den Genialen, ging immer nach der franzöſiſchen Mode, obgleich er weder jemals in Frankreich war noch ein Wort franzöſiſch verſtand, und mühte ſich ab, es dem Michelangelo Caravaggio nachzuthun. Dieſer hatte immer einen ſchwarzen Pudel bei ſich, den er „die Krähe“ nannte und den er die ſchönſten Kunſtſtücke machen ließ: Saraceni erſchien mit einem ähnlichen Hunde, dem er denſelben Namen gab. Es iſt eine Lächerlichkeit, ſo auffallen zu wollen, als hätte das ächte Künſtlerthum mit der Art und Weiſe etwas zu thun, in der man äußerlich auftritt.

„Schließlich ging er nach Venedig zurück, um im Saale des großen Rathes zu malen, machte auch den Anfang, kam aber nicht weit damit: er wurde krank und, da er auf keinen fremden Rath hören sondern sich mit allerlei Elixiren selbst curiren wollte, starb er im vierzigsten Jahre seines Alters. Sein Bildniß haben wir in der römischen Akademie."

So weit Baglioni, der für alles was Spätere über Saraceni geschrieben haben, wie Bellori, Lanzi, Nagler und die übrigen neueren Kunstschriftsteller, einzige Quelle war, ausgenommen nur, daß sie oft, statt auf Baglioni zurückzugehen sich unter einander ausgeschrieben haben.

Ich gestehe daß ich von den bei Baglioni angeführten Kirchengemälden nur zwei genau kenne; außerdem den Saal des Quirinal's. Nur was Saraceni hier gemalt hat gab zu der allgemeinen Bemerkung Veranlassung, er habe gern feiste Eunuchen, Türken mit rasirten Schädeln und prachtvoll venetianisch-orientalischem Costüm angebracht, die sich in vielen Kunstbüchern als das einzige Merkmal des Meisters genannt findet. Man sollte danach glauben, er habe nichts anderes gemalt. Saraceni arbeitete im Quirinal mit Lanfranco zusammen, es war ihnen die Ausmalung der Decke eines ausgedehnten Saales anvertraut, der heute wieder auf das Glänzendste restaurirt, in den Vergoldungen aufgefrischt und mit neuen Möbeln versehen worden ist. Was sie beide zu Stande brachten, obgleich noch rein und bunt in den Farben, hat weder inneren Werth noch sonst irgend Anziehungskraft: die Anordnung der Arbeit aber ist interessant weil sie den Geist der Zeit erkennen läßt.

Ich habe an einem anderen Orte Gelegenheit gehabt, über die Entwickelung der Deckenmalerei zu reden, und zu zeigen wie immer größere Freiheit hier einbrach, deren letzter Erfolg

war, die Decke als den offenen Himmel darzuſtellen, in deſſen Lüften umfangreiche himmliſche Dramen ſich ereigneten. Der Schule Caravaggio's ſchien das nicht natürlich genug. Das Einfachſte, Hausbackenſte war, einen Gang oder eine Gallerie anzunehmen, der die Wände da wo die Decke anſtößt umzieht, und dieſe mit allerlei Leuten zu bevölkern. So ſehen wir denn im Saale des Quirinals aus der Höhe herab ringsum allerlei pompöſe, fremdartige Geſtalten, bald einzeln, bald gruppenweiſe über eine Baluſtrade herunterblicken, ein mehr ſonderbarer als irgend anziehender Anblick und, wie mir ſcheint, auf höhere Anordnung von den beiden Schülern Caravaggio's ſo ausgeführt.

Man muß in die Kirche Santa Maria dell' Anima gehen wenn man Saraceni's beſte Werke ſehen will. Das erſte der Mord eines Biſchofs bei einer Chriſtenverfolgung. Ein ehrwürdiger Geiſtlicher im vollen Ornate, der unter dem Schlage eines Gepanzerten hinter ihm plötzlich zuſammenbricht. Wir ſehen die Geſtalt im Profil; die beiden alten runzligen Hände vorgeſtreckt, ſinkt er in die Knie; vorn überſtürzend, aber mehr als wolle er es erſt, während das uns zugewendete Antlitz nach rückwärts ſich zu wenden und den zu erblicken verſucht, von dem der Schlag geführt ward. Meiſterhaft iſt in dem ſchmerzlich halb geöffneten Munde das ſchwere Aufſeufzen eines zum Tode Getroffenen und zugleich vergebende Milde ausgedrückt. Die Augen richten ſich nach oben; die Hände, die wie im Dunkeln ſchon zu taſten und zu tappen ſcheinen, ſind mit einer Vortrefflichkeit gemalt und gezeichnet, die uns den Werth dieſer auf das Natürliche bis zum Extrem gerichteten Kunſt hier im beſten Lichte zeigt. Denn was an Händen von denjenigen hervorgebracht zu werden pflegte, denen Caravaggio entgegentrat, iſt unglaublich und würde heute in noch höherem Grade auffallen,

wenn die Kunſt Hände darzuſtellen gegenwärtig nicht überhaupt verloren gegangen wäre. Es giebt eine kleine Auswahl von hergebrachten Handſtellungen, die man zu Zeiten allerdings von den Malern ſo natürlich benutzt findet, daß es den Anſchein gewinnt als liege hier eine natürliche, perſönliche Anſchauung vor. Dies iſt jedoch, ſo weit meine Erfahrung reicht, immer nur eine Täuſchung geweſen. Nichts wäre lehrreicher, als eine hiſtoriſche Darſtellung der Behandlung der Hände. Die verſchiedenen Zeiten haben ausgeprägte Eigenthümlichkeiten darin und faſt jeder Künſtler ſeine Vorliebe, ſowohl für den Wuchs (ob lang und ſchmal, ob kurz und zierlich, ob ſtark oder mager, oder breit und voll), als auch für die Verkürzungen die ihm beſonders zuſagen, und wenn irgendwo Nachahmung bewieſen werden ſoll, läßt die Zeichnung der Hände ſie ſo ſicher erkennen wie irgend ein anderes Merkmal. Saraceni zeigt ſich in dieſem Betreff auf allen ſeinen Gemälden als ein ganz vorzüglicher Maler und als durchaus ſelbſtändig. Was mich an dem Gemälde aber, von dem die Rede iſt, am meiſten erſtaunt, iſt daß es dem Künſtler gelang für die ganze Scene überhaupt Mitgefühl zu erregen. Man iſt in Rom ſo gewöhnt daran, Märtyrer unter den ausgeſuchteſten Qualen zu erblicken (die meiſten aus Saraceni's Jahrhundert), man hat den Todeskampf unter jeder Geſtalt ſo kennen gelernt, vom einfachen Kopfabhacken bis zum Heraushaspeln der Gedärme, daß dergleichen zuletzt als ein hergebrachter Kirchenzierrath gar keine Gedanken mehr erweckt. Caravaggio hat eine Grablegung gemalt, der berühmte große Beſitz der Vaticaniſchen Gallerie: man ſieht die trauernde Geſtalt darauf in verzweiflungsvolles Wehegeſchrei ausbrechen; die Darſtellung kann nicht natürlicher ſein, dennoch betrachtet man ſie ohne innere Bewegung, ich möchte faſt ſagen man glaube nicht daran, weil dazu ſchließlich auch noch

das gehörte, daß ein wirkliches Geheul aus dem Bilde herausstöne. Auf Saraceni's Tafel aber haben wir den rührenden Tod eines alten Mannes vor Augen, deſſen letzte Seufzer wir zu vernehmen glauben und von dem man wohl denken kann daß ihn eine ſpätere Zeit als einen mit höheren Kräften erfüllten Heiligen betrachten werde, dem kirchliche Verehrung zu Theil werden müſſe.

Ebenſo ſprechend und anziehend iſt das auf der gegenüberliegenden Kirchenwand über einem anderen Altare befindliche Gemälde Saraceni's mit einer Darſtellung des Wunders des Heiligen Benno. Der Vorgang an ſich ein ſehr ruhiger und unbedeutend. Der Heilige nimmt aus dem geöffneten Bauche eines Fiſches einen verlorenen Schlüſſel heraus. Die Geſtalt deſſen, der kniend den Fiſch trägt, eine vortreffliche Leiſtung. Es iſt ein älterer Mann, Portrait durch und durch, in ſeinen einfachen Geſichtszügen das Erſtaunen, die geſteigerte Frömmigkeit, der Reſpect vor ſich ſelbſt, daß er der Träger des wunderbaren Fiſches ſei, unſchuldig wahr ausgedrückt. Die Malerei iſt weniger effectvoll als bei dem anderen Stücke, die Durchführung aber ſorgfältiger, und dieſe Genauigkeit gleichmäßig auf alle Theile des Bildes ausgedehnt. Man erkennt, dem Maler war es darum zu thun ſich ſelbſt zu genügen, etwas das für ſeine Zeiten zu den größten Seltenheiten gehört.

Zu welcher Zeit dieſe beiden Werke entſtanden, wiſſen wir nicht. Vielleicht daß in den Archiven der Anima ſich darüber Papiere vorfinden, möglicherweiſe ſogar ein wenig Correſpondenz, die uns Saraceni's Perſönlichkeit näher brächte. Was ſeine übrigen Kirchengemälde anlangt, die Baglioni aufzählt, ſo müſſen dieſe theils durch andere erſetzt, theils durch Rauch, Staub, Verblaſſen oder Uebermalen unſcheinbar geworden ſein. Aufgefallen iſt mir keines. Doch muß ich zugleich bemerken,

daß ich in Rom nicht in der Lage war, den Werken völlig mit der Aufmerksamkeit nachzugehen, deren es bedurft hätte. Von den Gemälden dagegen, welche Baglioni als für Privatleute in und außerhalb Roms gemalt nur im Allgemeinen nennt, war ich im Stande eine Anzahl entweder selbst zu sehen oder doch bis zu einem gewissen Grade genügende Notizen darüber kennen zu lernen.

Ich beginne mit einer durchaus in Caravaggio's Geiste gemalten Figur: eine junge Frau, ganze Gestalt, mit ziemlichem Raume ringsumher, auf einem niedrigen Stühlchen sitzend, und zwar ein wenig im Mittelgrunde, so daß der Boden vor ihren Füßen ein gutes Theil sichtbar wird. Sie schläft. Der Kopf ist zur Seite der Schulter zugesunken, sie hat überhaupt eine nach dieser Seite hin übernickende Neigung angenommen. Das Haar im Begriff sich aufzulösen; die Hände im Schooße liegend und sich öffnend wie im Schlafe zu geschehen pflegt; ein Rosenkranz ist den Fingern entfallen; die Augenlider sind leise geröthet, als hätte sie geweint vor dem Einschlafen; auf dem Fußboden vor ihr steht eine Fogliette Wein und liegt zerstreuter Schmuck umher. Eine Magdalena, sagt der Katalog. Ganz der Anschauung Caravaggio's gemäß, dazu aber die damals moderne Tracht eines römischen Bürgermädchens niederen Standes und für mich heute das Ganze nichts, als die Darstellung, wie der Schlummer leise einen Menschen überkommt und völlig von ihm Besitz nimmt. Das Gemälde ist im Palaste Doria befindlich.

Corsini besitzt drei Werke des Meisters. Das erste ein mit geschwungenem Degen dastehender Mann in enganliegender Tracht, ihm zu Füßen ein Enthaupteter. Ein Märtyrer, sagt der Katalog. Das Brustbild sodann eines jungen schönen Mädchens, ganz en face, eine Alte im Hintergrunde: die Eitelkeit.

Leider ſcheint es übermalt zu ſein. Das dritte und beſte eine heilige Agathe, im Kataloge dem Lanfranco zugeſchrieben. Gewöhnlich wird hier der traurige Moment dargeſtellt, wo der Henker dieſer Heiligen die Brüſte abſchneidet, Saraceni hat den gewählt, wo der Apoſtel ſie wieder heilt. Die Heilige und der Apoſtel ſtehen einander im Profil gegenüber, zwiſchen ſie aber, ein wenig aus dem Hintergrunde kommend, ſtreckt ſich in ſchöner Verkürzung der jugendliche nackte Arm eines Engels hin, deſſen Hand das Büchschen hält, aus dem der Apoſtel die heilende Salbe nimmt. Die Malerei, die zarte Modellirung, überhaupt aber die Erfindung den Engel als dritte Perſon dazu zu thun, charakteriſiren das Bild als Eigenthum Saraceni's, wofür auch der Umſtand ſpricht daß der Beleuchtung wie ein kleiner Zuſatz von Kerzenlicht zugemiſcht zu ſein ſcheint, ſo daß ein ganz leichter gelblicher Anflug über die Farben fällt. Einige Werke Caravaggio's, wenn ich mich recht erinnere aus ſeinen früheren Zeiten ſtammend, haben dieſelbe Eigenthümlichkeit, die auch Gemälden des Moſes Valentin eigen iſt, eines Künſtlers der mit Saraceno das Loos theilte jung zu ſterben, und deſſen Werke etwas Ideales, Anziehendes, Fragenswürdiges an ſich haben.

Leider laſſen die mangelnden Jahreszahlen und die Abweſenheit irgend welcher Nachrichten über den Gang den Saraceni's Entwickelung genommen, die Beantwortung der Frage, wie er ſich zu Caravaggio in der Folge geſtellt, faſt unmöglich erſcheinen. Es giebt Künſtler, deren früheſte Arbeiten die beſten ſind, und die, nachdem ſie ihr erſtes Feuer erſchöpft, immer kälter und langweiliger werden, während andere, nachdem ſie in ihren Anfängen ſich nachahmend und unfrei verhalten, mehr und mehr allmählich aufblühen. Der Umſtand zudem, daß ich von Saraceni's Werken kaum die Hälfte ſelbſt geſehen habe,

erſchwert eine derartige Unterſuchung. Dennoch, ein Anhaltspunkt bietet ſich jetzt ſchon: die Nachricht Baglioni's, daß Saraceni ſich in faſt excentriſcher Hinneigung an Caravaggio angeſchloſſen. Bringt man dies zuſammen mit der Thatſache, daß Caravaggio viele Jahre bevor Saraceni Rom verlaſſen haben kann, ſelbſt von da fortgegangen war in Verbindung, ſo darf daraus vielleicht der Schluß gezogen werden, der Schüler habe ſich, dem Einfluſſe des Meiſters auf dieſe Weiſe entrückt, nach der Trennung ſelbſtändiger entfaltet und ſeien mithin diejenigen Werke welche die Nachahmung am ſchärfſten hervortreten laſſen, in die früheſte Zeit zu ſetzen. Iſt ſo zu rechnen erlaubt, dann möchte ich dieſer erſten Periode zwei Arbeiten zuertheilen, deren Caravaggesker Beigeſchmack ſich in hohem Grade bemerklich macht.

Zuerſt ein Nachtſtück, eines von den Effectbildern mit grellem Lichte, ein Stück der Richtung die ſpäter von Honthorſt in ſo ſtarkem Grade ausgebeutet worden iſt, eine Judith, heute in Wien, oder wenn die Judith welche Kugler als im Palaſte Manfrin zu Venedig vorhanden anführt daſſelbe Gemälde iſt, in Wien und Venedig befindlich, eine Arbeit, die ich an beiden Stellen überſehen habe und nur nach einer ziemlich ſchlechten Nachbildung, einem Stiche in geſchabter Manier kenne. Die heroiſche Jüdin, bis zu den Knien ſichtbar, ſteht in der Mitte des Gemäldes, den abgeſchnittenen Kopf bei den Haaren haltend daß er in der Luft baumelt, und zwar nach rechts hin, während als Pendant dieſes Kopfes auf der anderen Seite im Vordergrunde die alte Magd erſcheint, viel tiefer ſtehend und nur bis zur Bruſt ſichtbar. Sie hat den Rand des offenen Sackes mit den Zähnen gepackt, während ſie ihn mit beiden Händen ausſpreitet, als ſollte Holofernes' Haupt eben hinein. Dabei hält ſie in der einen Hand zugleich ein beinahe herab-

gebranntes Kerzenſtümpfchen, das genau die Mitte des Bildes bildend, Judith's Antlitz tief von unten beleuchtet, und überhaupt der einzige Punkt iſt von dem Licht ausgeht.

Kugler nennt die Judith ein ſchönes Bild. Entſchieden nicht läßt ſich dieſes Lob einer anderen, umfangreicheren Arbeit Saraceni's ertheilen, welche, im königlichen Schloſſe zu Berlin vorhanden, allerdings an der Stelle wo ſie einſtweilen ſteht, nicht genau ſichtbar iſt, gewiß aber als eine der derbſten Nachahmungen Caravaggio's erſcheint, und vielleicht zu dem Erſten gehörte was Saraceni im friſchen Eifer für ſeinen Meiſter gemalt hat: Chriſtus, die Verkäufer aus dem Tempel treibend.

Nachgedunkelt und ſchmutzig zeigt das Gemälde in lebensgroßen, dicht zuſammengedrängten Figuren eine Scene, wie ſie in gemeinerer, craſſerer Wirklichkeitsnachahmung kaum hätte gemalt werden können. Lauter Figuren von den römiſchen Straßen und Plätzen aufgeleſen. Vorn rechts ein Weib, einen Korb voll Eier am Arme: häßlich, mit einem wiſſenſchaftlich genau wiedergegebenen großen Kopfe und runzligen alten Händen; links ein auf dem Boden knieender, uns den Rücken und die ſchmutzigen Fußſohlen unſchön zukehrender Mann; darüber und darum andere ebenſo häßlich der Natur abgeſtohlene Verkäufer mit Geflügel; im Hintergrunde Wechsler, deren fatal frappante Geſichter mit ſicherer Bravour hingeſetzt ſind; und mitten darunter Chriſtus, die Geißel ſchwingend. Wäre dieſe Geſtalt idealer, ſchöner, leuchtender gehalten, ſo würde der Gegenſatz all' die angehäufte Häßlichkeit um ihn her entſchuldigen, ſo aber ſehen wir hier doch nur ein nichtsſagendes Antlitz, ohne Affect, ohne Feinheit ſogar, und darum das Ganze, trotz der meiſterhaften Malerei des Einzelnen, ohne rechtes Leben. Es iſt wirklich nur ein Schulgemälde das wir vor uns haben, und

deſſen Zurückſtellung, wäre es nicht das einzige in Berlin vorhandene Werk des ſeltenen Meiſters, gerechtfertigt erſchiene. Wer es als eine Arbeit Saraceni's bezeichnete, weiß ich nicht; eine Marke war nirgends erkennbar, doch verleugnet das Ganze ihn nicht und rührt wohl von ihm her. Die vorderen Figuren ſind über Lebensgröße. Immerhin möchte ich doch rathen, das Gemälde zugänglicher zu machen.

Wie anders erſcheint der Meiſter dagegen in einer anderen Arbeit, die ich oft betrachtet und bewundert habe: eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, in Beſitz der Gallerie Doria zu Rom. Dieſes an ſeiner Stelle ſo offen dargebotene Werk iſt trotzdem ſo unbekannt, daß es noch von Niemandem erwähnt worden iſt, in keinem der vielen Reiſehandbücher ſich bemerkt findet, und daß es keiner meiner römiſchen Bekannten die ich danach fragte, geſehen haben wollte: etwas mir Unbegreifliches. Denn das Gemälde müßte, da die Figuren etwa dreiviertel natürliche Größe haben und das Ganze keineswegs zuſammengedrängt iſt, durch ſeinen Umfang ſowohl als ſeine Schönheit ſogleich in die Augen fallen.

Es iſt bekannt, zu wie viel hübſchen Erfindungen die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von alten Zeiten her den Künſtlern Gelegenheit gegeben hat. Ihnen zufolge wäre der Weg den Maria und Joſeph einſchlugen, ein Gang durch liebliche Gründe mit Palmen geweſen, an ſanftbeuferten Bächen hin, und von einer Schaar anmuthiger Genien Luft und Erde bevölkert wo ſie ſich zeigen, die dem Kinde dienſtwillig die fruchtbehangenen Aeſte niederbeugen, ihm Abends ſein Bettchen bereiten, es in Schlummer ſingen und ſeinen Schlaf bewachend leiſe tanzend es umkreiſen.

Immer aber ſind dieſe Engel doch höhere Weſen, die nur bis auf einen gewiſſen Grad ſich nähern, und ſo dicht ſie ſich

oft herandrängen, in kein Verhältniß bürgerlicher Dienſtbarkeit etwa begeben haben. Aber die Schule Caravaggio's kennt nichts Uebernatürliches, und Saraceni hat hier eine Scene dieſer Art in einer hausbackenen Wirklichkeit dargeſtellt die entzückend iſt. Maria und Joſeph ſind nicht die Hauptperſonen der Compoſition. Sie ſitzen neben einander im Mittelgrunde, beide uns ganz en face zugewandt. Maria zur Rechten. Sie hat das Kind im Schooße und iſt ſammt ihm eingeſchlafen, ihr Haupt ſank tief herab, das Kind hält ſie feſt in den Armen. Joſeph dagegen wacht. Auf ſeinen Knien ruht ein mächtiges Notenbuch, das er aufgeſchlagen mit beiden Händen hält, aber nicht zu eigenem Gebrauche, ſondern damit ein Anderer danach ſpiele, und dieſer Andere iſt die Hauptperſon des Gemäldes: ein in der Mitte des Vordergrundes ſtehender Engel, deſſen Geſtalt Joſeph und Maria gerade von einander trennt, und der, indem er uns den Rücken zuwendet, nach jenen Noten die Violine ſpielt.

Es iſt ein Knabe von 12 bis 14 Jahren, ganz nackt, nur mit einer flatternden, ſchneeweißen Schärpe um die Hüften, die in ſchön gebauſchten Falten zur Seite fliegt. Sein Anſehen iſt ſchlank und vornehm. Man ſieht den linken Arm mit dem er die Geige hält, die er ſo recht nach der Kunſt unter das Kinn geſteckt hat; man ſieht das darüber geneigte reizende Geſicht ſcharf im Profil; den Blick der mit der Begeiſterung eines ganz in ſein Spiel Verſunkenen auf der Geige ruht; die Stirn, überwallt von lichten Locken, deren Linien etwas eigenthümlich Feſtes und Großartiges haben. Alles an dieſem Knaben deutet auf das was er thut. Die Beine von den Knien abwärts, in deren zarte Höhlen man hineinſieht, dicht zuſammengedrängt; das eine unbedeutend angezogen und mit dem Knöchel an das andere gelegt, eine Bewegung die ungemein natürlich iſt. Der Rücken

ſo ſchlank und ſchön gezeichnet. Die Flügel mit ihrem großen Gefieder völlig der Natur entlehnt. Und dabei die ganze Gruppe durch eine unſcheinbare, aber tiefempfundene Landſchaft verbunden, deren abendlicher Hauch die Geſtalten zu umſpinnen ſcheint: jede ganz verloren in das was ſie thut: Maria in den Schlummer, Joſeph in's Zuhören, der Engel in ſein Spiel. Wie viel allgemeine in den Wolken fiedelnde Engel ſind gemalt worden in Italien, keiner aber der wie dieſer jede Saite ſeiner Geige kennt und mit ſolchem Bewußtſein den Bogen führt.

Eine zweite Darſtellung deſſelben Sujets von der Hand Saraceni's beſitzt die Hausmanniſche Sammlung in Hannover. Ich habe das Gemälde nicht ſelbſt geſehen, der Katalog beſchreibt es folgendermaaßen: „Unter einem Palmenbaume ruht die Mutter Gottes mit ihrem Kinde. Zur Seite ſtehen vier Engel, von denen drei dem Heilande Loblieder ſingen, während der vierte von der Palme Blätter abzubrechen beſchäftigt iſt. Mit dankbarer Rührung hat Maria ihren Blick auf dieſe Himmelsboten gerichtet; der alte Joſeph ſteht auf der anderen Seite, ſein Eſel hinter ihm. Die Landſchaft gewährt einen weiten Blick in die Ferne.“ Die Höhe des auf Marmor gemalten Bildes beträgt wenig mehr als einen Fuß, ſo daß es demnach ſehr zart ausgeführt zu ſein ſcheint. Es exiſtirt auch eine Radirung deſſelben, welche, von Einigen Saraceni perſönlich zugeſchrieben, mir jedoch, wie das Original ſelber, nicht erinnerlich iſt; doch deutet die Beſchreibung ſchon Saraceni's Geiſt genugſam an: die dankbare Rührung im Blicke der Jungfrau zeigt, wie er bemüht war durch ein rein menſchliches Motiv auf ſeine Weiſe inneres Leben in die Scene hineinzubringen.

Saraceni's Hauptwerk aber muß der Tod der Maria geweſen ſein, heute, wie es ſcheint, in England befindlich und mir leider nur aus einem Stiche bekannt, der jedoch, ſo ungenügend

er an ſich betrachtet iſt, reichlich die Höhe erkennen läßt, zu der der Meiſter ſich hier aufgeſchwungen hat. Alle Stufen des reinſten Schmerzes, vom Verſtummen bis zum klagenden Ausbruch, ſind in den zahlreichen Geſtalten ſchön und natürlich dargeſtellt. Die bedeutendſte Figur iſt Johannes, der herausragend aus den Uebrigen, ganz in den Anblick der ſterbenden Frau verſenkt, mit ſeinen Blicken den ihrigen gleichſam begegnet und durch alle Trauer von einer Ahnung der Verklärung erfüllt wird, zu der die Mutter Chriſti erhöht werden ſoll. Wenn dieſer Kupferſtich, eine mittelmäßige Arbeit, die, zumal wo es ſich um die Wiedergabe verkürzter Züge oder Glieder handelt, kaum mehr als eine Andeutung gewährt, dennoch ſo viel zu erkennen erlaubt, ſo muß das Original ſelbſt das deſſen Eindruck wir ſo empfangen, in großer Stärke beſitzen. Auf das Papier, auf das der Stich ſich in der Berliner königlichen Sammlung aufgezogen findet, hat Jemand, wahrſcheinlich der letzte mir unbekannte Beſitzer des Blattes aus deſſen Sammlung es angekauft wurde, folgende Verſe geſchrieben:

Wer dich immer entwarf, ihm fehlte geist und gefühl nicht.
lieb und andacht herrschen und ehrfurcht im ganzen des bildes,
zwar den meisten gesichtern gebricht des umrisses reinheit,
allen lippen beinah und allen nasen der adel,
dennoch ist wahrheit viel und lieb' und gefühl in dem ganzen.

Ich ſetze dieſe theilweiſe bedenklichen Hexameter, die ihr Verfaſſer gewiß für Niemanden als ſich ſelbſt ſchrieb, nur deshalb hierher, um zu zeigen wie auch dem der ſie dichtete, der Geiſt des Künſtlers aus der höchſt unvollkommenen Nachahmung des Gemäldes ſich fühlbar machte. Offenbar kannte er

das Original nicht, das, wenn anders Saraceni nicht bei seinem Hauptwerke die Stärke seiner Kunst unangewandt gelassen hat, sicherlich ebenso rein und adlig in den Linien, als vollendet in der Farbe ist. Die Composition ist tadellos. Ganz im Vordergrunde, zu Füßen der sterbenden Maria, sehen wir einen Alten sitzen, das Haupt müde und von traurigen Gedanken schwer in die Hand gestützt, deren Ellenbogen er auf dem Knie aufstützt, während die andere Hand mit gespreizten Fingern auf dem Schenkel liegend höchst bezeichnend die Trostlosigkeit der Gedanken ausdrückt die hier herrschen. Es ist, als hätte er aus der Hand eine Faust machen wollen um sie so ruhen zu lassen, hätte mitten in der Bewegung dazu aber innegehalten, so daß die Hand, zu matt geworden plötzlich um sich zusammenzuschließen, mit offenen, halb gekrümmten Fingern gleichsam eingeschlafen sei.

Ich hatte gesagt, das Original des Gemäldes sei *wie es scheine* in England, denn es befindet sich heute noch, der Angabe Baglioni's entsprechend und an der von ihm bezeichneten Stelle in Santa Maria della Scala ein Gemälde, das ich zwar nicht selbst gesehen habe, welches aber, auf meinen Wunsch untersucht, mit dem beschriebenen als identisch erkannt worden ist. Nur der Unterschied, daß in der Luft Gewölke mit musicirenden Engeln angebracht sind; ein Grund mehr, das englische Bild für eine Copie zu halten. Dennoch möchte ich hier nicht mit Sicherheit sprechen ehe ich die Composition nicht selbst gesehen, die in der Beschreibung der Stadt Rom als eine „heilige Jungfrau von den Aposteln umgeben, die zu ihrer Aufnahme bereite Glorie des Himmels verehrend", angeführt wird. Stark nachgedunkelt und in der Nebencapelle der Kirche so gestellt daß die nähere Betrachtung erschwert wird, zeigt sich das Werk

dennoch als kräftig in der Farbe, warm im Ton und überhaupt, ich ſetze die Worte des Künſtlers hin dem ich die Notiz verdanke, „als ein ſehr gutes Gemälde, deſſen Autor den Geiſtlichen freilich ganz unbekannt war.“ Soſehr iſt in Rom Saraceni's Andenken untergegangen. Das engliſche Werk kam aus der Gallerie Orleans nach Howard-Caſtle und zwar wurde es für 40 Pfd. Sterl. erſtanden, einen Preis, der wiederum anzeigt wie wenig Saraceni geſchätzt ward. Waagen theilt dies mit (Kunſtwerke und Künſtler in England, II. 417) und nennt den Meiſter bei dieſer Gelegenheit „einen der talentvollſten Nachfolger Caravaggio's, in den Affecten und Charakteren würdiger als die meiſten ſeiner Richtung;“ das Gemälde bezeichnet er als „in der warmen Färbung klar und in der Ausführung ſorgſam.“ Ich kann nicht unterlaſſen dieſen Ausſpruch mit dem Baglioni's zu vergleichen, welcher Saraceni's Colorit matt nennt und ihm vorwirft, er ſei ſeitdem er ſich Caravaggio ergeben nachläſſig und überhaupt ein ſchlechter Maler geworden. Es liegt etwas Empörendes darin, wie die Parteileidenſchaft eines Schriftſtellers im Stande ſein konnte, ſo lange Zeit ächtes Verdienſt zu verdunkeln. Denn faſt überall wo in ſpäteren Büchern von Saraceni die Rede iſt, (Viele übergehen ihn ganz), waren Baglioni's oder ſeiner Nachbeter Bellori und Lanzi Andeutungen maaßgebend, und Niemand nahm ſich die Mühe ihnen auf den Grund zu kommen. Nagler urtheilt günſtiger, Waagen (wie wir ſahen) und Kugler loben Einzelnes; wie unbeachtet aber ihre Stimme geblieben iſt, zeigt eine der neueſten Aeußerungen der deutſchen Kunſtgelehrſamkeit: der Artikel Saraceni in der Fortſetzung des Müller'ſchen Künſtlerlexikons. Dieſe Arbeit iſt freilich ſo ſchwach, daß ich ſie gar nicht erwähnen würde, diente nicht die ganz beſondere Fehlerhaftigkeit deſſen was ſie

über Saraceni beibringt, hier als Bestätigung des oben Gesagten.*)

Welche Genugthuung, wäre wenigstens aus des Meisters eigner Zeit eine Andeutung aufzufinden, Saraceni selbst habe Freude erlebt an seinem Werke. Aber keine Spur, daß er bei seinen Lebzeiten oder später jemals anerkannt worden sei. Nur das vielleicht ließe sich so auffassen, daß er nach Venedig berufen ward, um im Saale des Consiglio, an sehr ehrenvoller Stelle also, seine Kunst zu zeigen.

In Venedig wahrscheinlich malte er außer diesen Anfängen der Malereien im Saale des Consiglio, von deren weiterem Schicksale ich nichts weiß, die beiden, ihrem äußeren Umfange nach sehr bedeutenden Gemälde: die Entzückung des heiligen Franciscus, und den heiligen Hieronymus mit seinen beiden Standesgenossen Antonius und Magdalena; dieses ohne allen Reiz, ein christliches Decorationsstück, jenes dagegen mehr die Eigenthümlichkeit des Meisters zeigend: der Heilige liegt in Verzückung auf einem ärmlichen Lager ausgestreckt, während ein die Geige spielender Engel aus den Wolken herabsteigt, als wollte er seine Seele mit den Tönen hinauflocken. Dies sind die beiden letzten Werke, die ich von Saraceni anzuführen im Stande bin. —

Ich hatte damit begonnen, den Verfall der Kunst aus dem politischen Herabsinken des Volkes zu erklären. Suchen wir von einer anderen Seite her noch einmal dies Phänomen zu betrachten.

---

*) Diesem Artikel zufolge hätte Saraceni Rom verlassen müssen, um dem Unmuthe der römischen Künstler zu entgehen, da er ein ihm zum Retouchiren übergebenes Gemälde Guido Reni's verdorben. Er habe im Vatican gemalt u. s. w. Die Unzuverlässigkeit des von seinem ersten Redacteur so gewissenhaft begonnenen Unternehmens ist sehr zu bedauern.

Bereits Raphael's Thätigkeit, wenn wir die Anfänge mit den Arbeiten der späteren Jahre vergleichen, zeigt einen Fortschritt vom Ueberwiegen des Innerlichen zu dem des Aeußerlichen. Raphael lernte den menschlichen Körper immer genauer kennen, und dessen Darstellung an sich reizte ihn. Die Stellung der Figuren war jetzt nicht mehr dadurch allein bedingt, daß sie so schlicht und so deutlich als möglich die Bewegung einer Seele zeigten: Raphael fühlte immer mehr, wie sehr eine Gestalt in der Gesammtheit ihrer Bewegungen sowohl, als in der Lage der einzelnen Glieder die Stellung der übrigen bedinge, welcher Unterschied es sei, ihr scharfe oder runde Umrisse zu geben, wie Verkürzungen wirkten, kurz er lernte das Metier kennen, und indem er bei seinen Compositionen mit immer wachsender aber auch immer bewußter werdender Kunst verfahrend dieses wählte und jenes verwarf, hatte er vieles zu berücksichtigen was mit dem geistigen Inhalt des Bildes nicht in directer Verbindung stand. In Betreff der Verkürzungen leistete nach Michelangelo Raphael das höchste, in Farbe und Helldunkel aber Correggio und Tizian soviel als irgend ein Anderer je zu erreichen, geschweige denn zu überbieten wagen durfte. Was blieb den später kommenden übrig zu thun? Alle die Werke jener Meister standen da und wirkten fort. Die Ansprüche, welche das Publicum zu machen gewöhnt und berechtigt war, nahmen den Künstlern den Athem noch bevor sie den ersten Schritt gethan. Das Neue das verlangt ward, sollte jenen Werken nicht nachstehen, noch weniger aber sie wiederholen. Nur zwei Wege gab es einzuschlagen: das Publicum durch eine Täuschung zu befriedigen, oder, sich dem Geschmacke des Marktes widersetzend, ihm etwas ganz Neues, Eigenes aufzudrängen.

Das erstere wollten die Caracci. Sie suchten ihren Schülern als allgemeine Grundlage die Kenntniß des Vorhandenen

einzuimpfen. Dagegen iſt nichts zu ſagen. Aber ſie gaben mehr, ſie erfanden ein Syſtem der Nachahmung, demzufolge jedem der großen Meiſter das ihm Eigenthümliche, Allervortrefflichſte entnommen, und indem die Eſſenz verſchiedener Genien zuſammengegoſſen ward, etwas Neues hervorgebracht werden ſollte. Etwa wie wer heute lateiniſche Verſe machen will, dies nur dadurch erreichen kann, daß er Virgil, Ovid, Horaz und die Uebrigen ſeinem Gedächtniſſe ſo gründlich als möglich einprägt. Der höchſte Erfolg wird dann immer doch nur der ſein, eine ächt ovidiſche Wendung ſo angebracht zu haben, daß ſie, das völlige Anſehn einer eigenen annehmend, gleichſam zum zweiten Male zu entſtehen ſcheine. Dies verſuchte die Schule der Caracci. Früher hatte jeder Maler ſeine eigenen Trauben gekeltert, und auch das dünnſte Getränk war doch immer rein und naturwüchſig geweſen; von jetzt an aber wurde gebraut; ein bekannter italieniſcher Spruch enthält das allgemeine Recept, nach welchem man apothekerte:

Wer malen lernen will, der ſei bemüht
Nach röm'ſcher Art im rechten Schwung zu zeichnen,
Sich venetianiſche Schatten anzueignen,
Dazu lombardiſch edles Colorit.

Die Furchtbarkeit von Buonarroti's Geiſt,
Des Tizian frei natürliche Geſtaltung,
Correggio's reine, edle Stylentfaltung,
Und Symmetrie wie Raphael ſie weiſt.

Tibaldi's Würde, Primaticcio's ächte
Gelehrſamkeit im Ordnen und Erfinden,
Und etwas Grazie des Parmegianino.

Doch wer auf einmal Alles lernen möchte,
Der braucht nachahmend das nur zu ergründen,
Was das Genie erſchuf des Niccolino.

Niccolino war ein geſchickter Nachahmer Raphael's.

Als Triumph aber ſchwebte den Leuten endlich ſogar nicht einmal mehr das vor, dem ſo gewonnenen Getränke den trügeriſchen Anſchein natürlichen Wachsthums zu geben, ſondern es ſollte erkannt werden, daß bei dieſem oder jenem Bilde nach beſtimmter Richtung hin nachgeahmt worden ſei! etwa wie, um bei dem Vergleiche zu bleiben, ein Weinhändler ſeinen Kunden eine Miſchung eigener Fabrik vorſetzte und voll Siegesbewußtſein zu probiren und mit dem ächten Weine zu vergleichen bäte. Man forderte ſich heraus. Man discutirte die Eigenthümlichkeiten der großen Meiſter und jeder Schüler eignete ſich deren an je nachdem ſeine Natur es ertrug. Der eine viel Raphael, weniger Michelangelo, etwas Correggio; der andere weniger Raphael, mehr Correggio, gar nichts von Michelangelo; der dritte wieder anders. Man könnte Guido Reni chemiſch zerlegen in $\frac{3}{11}$ Correggio, $\frac{1}{11}$ Giorgione, $\frac{1}{11}$ Tizian, $\frac{1}{11}$ Raphael, $\frac{5}{11}$ Giulio Romano, $\frac{1}{22}$ Michelangelo und ſo weiter. Geiſtiger eigener Gehalt meiſtens = 0. Seine Gemälde, ſo überraſchend ſie zuweilen wirken, werden kaum jemals einen beſtimmenden Einfluß auf eine große Natur ausgeübt haben. Daſſelbe gilt von Domenichino und den Geringeren. Allein ſie erfüllten dennoch ihren Zweck. Den geiſtigen Gehalt ſupplirte das genießende Publicum.

Denn auch das iſt zu bedenken: das Publicum bleibt nicht das gleiche in den verſchiedenen Epochen. Raphael und Michelangelo hatten die bedeutendſten Männer Roms befriedigt; die Frage iſt, ob dieſer Schlag Männer hundert Jahre ſpäter überhaupt noch zu denen gehörten welche von der Kunſt etwas erwarteten. Hierüber müſſen Unterſuchungen ſtattfinden. Es iſt auf anderen Gebieten ein ſolcher Wechſel mehr als einmal erlebt worden. Die Leute ſchon, welche Racine's Tragödien erhoben, waren andere als die denen Corneille ſeinen Ruhm ver-

dankte, und wie ſtänden zu dieſen die denen Alexander Dumas ſein Renommé ſchuldig iſt? Oder uns näher liegend: zu Goethe's Zeiten ſuchten und fanden Perſönlichkeiten ihre Befriedigung in der deutſchen ſchönen Literatur, die in unſeren heutigen Tagen gar nichts mehr von ihr wollen. Weder die äußere Stellung der Autoren, noch die abgeſetzte Quantität ihrer Werke können über die Qualität derer belehren, welche die Bewunderer und die Leſer ſind. Weder die gefüllten Theater heute, noch die Preiſe welche für die Bilder mancher Künſtler gezahlt werden, geben Kenntniß über die Beſchaffenheit derer, welche die Theater beſuchen oder die Bilder kaufen. Im Jahre 1847 noch war der Zuſtand der Berliner Theater eine Angelegenheit, an welcher der Gebildetſte theilnahm, die Anſprüche welche das Publicum an die Aufführung Shakſpeariſcher Stücke machte, waren eine ſo wichtige Sache, daß man darüber einen Paragraphen in die Verfaſſung hätte ſetzen mögen; heute dürfen Goethe, Kleiſt und Shakſpeare dargeſtellt werden ſo ſchlecht ſie wollen: Niemand regt ſich mehr darum. Romane können producirt werden, unbedeutende Machwerke, die dennoch in Maſſe abgeſetzt, in allen Zeitungen als claſſiſch geprieſen werden: diejenigen die auf der Höhe der Bildung ſtehen, hören und leſen dieſe Reclame mit unbeweglicher Gleichgültigkeit. Die Bilderausſtellungen, die man früher als etwas Seltenes erwartete, denen man heute aber aus dem Wege geht weil ſie kein Ende nehmen, mögen ſtrotzen von Mittelmäßigkeit: kein Kunſtfreund den das erſtaunte oder beleidigte; man hat es voraus gewußt und geht darüber hin. Will man wahre Befriedigung, ſo bieten die Muſeen genug Werke aus beſſeren Epochen. Ihre Fülle iſt zu groß, als daß man der eigenen Zeit irgend zumuthen möchte, neuen Zuwachs zu ſchaffen.

Ich bin zu wenig zu Hauſe im römiſchen Leben der Tage,

in denen Saraceni arbeitete, um die Kämpfe genauer zu kennen, welche damals zwischen den verschiedenen Richtungen der ausübenden Künstler durchgekämpft wurden, und wie sich das Publicum dazu verhielt. Ein Umschwung aber war eingetreten. Die überschwängliche Bewunderung, die man Meistern ohne allen geistigen Gehalt, wie Zucchero z. B. noch im sechszehnten Jahrhundert zu Theil werden ließ, beweist wie rasch die Verschlechterung des öffentlichen Urtheils kam. Die alte classische Bildung, hundert Jahre früher in beneidenswerther Fülle und Reinheit Eigenthum der höchsten Gesellschaftskreise, das heilige Erdreich gleichsam, dem die großen Männer der Epoche entwuchsen, war verschwunden. Was davon übrig geblieben gehörte jetzt einem Theile der Nation an, der weder mit der bildenden Kunst, noch mit deren vornehmen Consumenten in lebendigem Zusammenhange stand. Das gesammte geistige Gebiet hatte sich gesenkt in Italien. Deshalb zumeist entbehrte die Anstrengung derer, welche der eingerissenen Oberflächlichkeit und Lüge sich zu widersetzen suchten, der rechten Weihe. Michelangelo Caravaggio, der, wenn er als ein Mann aufgetreten wäre mit wissenschaftlicher Tiefe wie Lionardo, Michelangelo, und, ich nenne auch diesen Namen, Raphael, denn es ist merkwürdig zu sehen, wie dessen Laufbahn immer mehr zu wissenschaftlichem Umfassen der Dinge hingetrieben ward, Großes vielleicht hätte leisten können, selbst unter dem geistigen Drucke der römischen Verhältnisse, hat bei dem offenbar niedrigeren Stande seiner inneren Bildung nichts Gehaltreiches zu schaffen vermocht.

Caravaggio ging die geistige Feinheit ab. Es giebt Menschen, deren überströmende Gesundheit fast auf geistige Rohheit schließen läßt: etwas derartiges, renommistisch Kräftiges spricht aus Caravaggio, und da seine Erlebnisse diesen Zug bestätigen,

erſcheint ein Abglanz deſſelben in den Werken natürlich. Caravaggio verachtete die Abhängigkeit der Caracci und ihrer Schule. Ihre wohlfeile Eleganz, ihre auswendig gelernte Idealität durchſchaute er. Aber wiſſenſchaftlich ſtand er nicht hoch genug ihnen gegenüber. Weniger, ſcheint mir, ächte Wahrheitsliebe als das Gefühl roher Kraft ließ ihn ſeine Wege wählen. Seine ganze Anlage war der Darſtellung geiſtiger Dinge nicht gewachſen. Seine Wildheit aber erſchien als Charakter, ſeine Inhaltsloſigkeit als Verſchmähen der Heuchelei, ſein Vermögen in koloſſalen Dimenſionen zu arbeiten (welch ein Stück Arbeit ſein prachtvoller Apoſtel Matthäus im Berliner Muſeum) als Großheit, ſeine derbe Raſchheit als Kraft. Daß ein ſolcher Mann aber ein oberflächliches Publikum, nachdem er es zuerſt erſchreckt, endlich gereizt habe und ſich in Einzelnen fanatiſche Anhänger erziehen konnte, erſcheint natürlich. Man betrachte die wenigen aber vortrefflichen Gemälde die das Berliner Muſeum von ſeiner Hand beſitzt, bedenke daß dieſe Darſtellungen in eine Zeit geſchleudert wurden, die durch die Nachahmung der großen Meiſter wie in einem Banne gehalten ward, erwäge welch einen Zauber ein unabhängiger, derber Mann auszuüben im Stande iſt, der in Tagen, wo Niemand den Muth eigener Originalität beſitzen darf, ſich losreißt vom Hergebrachten und wirklich etwas Neues zu ſchaffen beginnt: eine ſolche Erſcheinung hat etwas Befreiendes, Unwiderſtehliches. Sie nimmt das unerträgliche Gefühl, zu ſpät gekommen zu ſein mit der eigenen Arbeit, und ließe höhere Anſprüche und Vergleichungen als Undankbarkeit erſcheinen.

Unter denen die ſo dachten erblicken wir nun Saraceni. Eine kindliche Nachahmung ſeines Meiſters iſt der einzige Charakterzug ſeines Weſens der uns überliefert ward. Allein ſeine innerſte Natur rebellirte gegen dieſe Abhängigkeit ohne

daß er es wußte vielleicht. Seine Seele war zu tief für die Schule der Beſchränktheit in die er eintrat. Alles was Caravaggio fehlte beſaß er; Zartheit des Gefühls, Liebe zu ſeinen Arbeiten, zögernde bedächtige Vollendung waren ihm von der Natur mitgegeben worden. Wie vielleicht würde Saraceni ſich gefühlt haben hundert Jahre früher als Schüler Lionardo's! die Zeit in der er lebte verlangte Anderes von den Künſtlern. Er wußte ſie weder durch raſche Arbeit, noch durch effectvolle Kunſtſtücke auf ſich aufmerkſam zu machen, und ſie rächte ſich indem ſie ihn gänzlich überſah. Nirgends hat er ſich zu geiſtlichen Paradeſtücken verſtiegen zu denen er kein Herz hatte: wo er Kirchliches malte, giebt er es menſchlich natürlich, mit ſorgſamem Studium der Natur die er höher ſtellte als Alles. Seine Thätigkeit zeigt, daß wenn auch die Zeitſtrömung nichts in ſich trug, was ihm, um das Wort zu brauchen, Stoffe geliefert hätte zu Gemälden, die Darſtellung der Natur dem Künſtler unter allen Umſtänden Gelegenheit biete, ſchöne und ergreifende Darſtellungen zu ſchaffen; allerdings aber auch, daß ein ſolches Streben zu verſchiedenen Zeiten verſchiedenen Erfolg habe. Wir erkennen Saraceni, der in einem Jahrhundert, das der ächten Kunſt nicht günſtig ſein konnte während es dem ſcheinbaren Glanze der Oberflächlichkeit übermäßige Triumphe bereitete, als einen Mann der ſich nicht irre machen ließ und ſein einfaches Gemüth in wenigen, aber guten Gemälden niederlegte, deren Werth zuletzt doch nicht unbemerkt bleiben kann. Ich zweifle nicht, lenkt uns einmal ein bedeutendes Buch zu ſchärferer Betrachtung der geſammten Kunſt des Verfalls, wird man auf Saraceni's an vergeſſenen Stellen überſehene Werke aufmerkſamer, entführt ein glücklicher Zufall die beiden Gemälde der Anima der ungünſtigen Stelle an der ſie beide ſtehen, und wird durch eine kundige Hand auch die Verdunkelung von ihnen

und anderen Kirchengemälden entfernt, die durch zwei Jahrhunderte voll Staub und Kerzenrauch in ziemlichem Maße darüber gelegt wurde, findet sich schließlich vielleicht noch sein Name auf Gemälden die Anderen zugeschrieben worden sind, so wird Saraceni eine seiner würdigere Stellung in der Kunstgeschichte einnehmen. Was Deutschland anlangt, so ist zu bedauern, daß das Berliner und die beiden Münchener Gemälde die am wenigsten anziehenden seiner Hand sind. Ich würde sie, verglichen mit den römischen Arbeiten des Meisters, Saraceni weder zugeschrieben noch überhaupt nur mit Interesse betrachtet haben.

Nun aber finde ich in Boni's Künstlerbiographie eine Verzückung des heiligen Franciscus angeführt, von Saraceni für die Kirche al Redentore in Venedig gemalt und in deren Sacristei heute noch befindlich. Der Güte des Herrn Carl Blaas, Professor der Malerei an der Akademie zu Venedig, verdanke ich genauere Auskunft über dieses Gemälde welches mit dem Münchener identisch zu sein scheint. Gut erhalten und nur wenig nachgedunkelt ließ es sich genau untersuchen und stellte sich im Colorit als „im Ganzen monoton braun, schwer und ledern in der Betonung, jedoch ohne die schwarzen Schatten des Caravaggio dar. Saraceni zeigt sich darnach als einen Eklektiker, der zugleich Naturalist sein wollte mit ziemlich viel Talent."

Welche von beiden Arbeiten ist das Original? Konnte Saraceni, nachdem er in seinen römischen Malereien, wie wir annehmen zu dürfen glaubten, sich zu selbständiger idealer Auffassung in Farbe und Charakteristik aufgeschwungen, zu Venedig später in die Manier Caravaggio's zurückfallen? Leider ist auch hier weder Namen noch Jahreszahl vorhanden, doch dürften die Archive der Kirche vielleicht Auskunft geben. Wir ste-

hen hier derſelben Frage gegenüber, die bei dem Tode der Maria in Santa Maria della Scala ſich aufdrängte.

Ueberhaupt aber, ſind die von uns aufgezählten Arbeiten alles was Saraceni gethan hat? Exiſtiren keine Portraits ſeiner Hand? keine kleineren Staffeleibilder? Schon daß es ſchwer hielt, die Nachrichten über die größeren Werke des Meiſters zuſammenzufinden, läßt die Annahme natürlich werden, es müſſe mehr von ihm vorhanden ſein. Wie wichtig dies zu wiſſen. Möge es Manchem auch gerade hier nicht allzuwichtig vorkommen, wie nothwendig aber bei vielen andern, deren geſammte Thätigkeit ebenſo wenig, weder ihrem blos äußeren Umfange nach, noch gar was Aufeinanderfolge der Arbeiten anlangt, überſichtlich irgendwo zuſammengeſtellt worden iſt.

Ich ſprach von einer „Geſchichte des Verfalls". Wie aber ſoll ein ſolches Buch geſchrieben werden heute, wo überhaupt aller wiſſenſchaftlichen Behandlung der modernen Kunſtgeſchichte die wahre Grundlage fehlt? Erſte Bedingung iſt hier, wie überall, Vollſtändigkeit des Materials. Weder gelegentliche perſönliche Rundreiſen, noch Sammlung der Kataloge und bildlicher Reproductionen reichen aus: es muß Vollſtändigkeit erreicht werden. Man muß den Gang der geſammten Thätigkeit der bedeutenderen Künſtler vor Augen haben, wenn ein begründetes Urtheil über ſie abgegeben werden ſoll.

Wem dieſe Vorausſetzung und Forderung zu groß erſcheinen möchte, für den bedarf es nur eines flüchtigen Blickes auf die übrigen Wiſſenſchaften: überall ſucht man durch erſchöpfende Sammlung des Materials die vorhandene Grundlage theils zu verlaſſen, theils ganz von neuem zu ſchaffen.

Mein erſter Gedanke war, es könne durch das mitwirkende Intereſſe aller europäiſchen Kunſtvereine und Kunſtliebhaber an irgend einem zu vereinbarenden Orte ein internationaler

Katalog aller überhaupt vorhandenen Kunstwerke, vorerst nur der vorzüglicheren Meister, in genauen Beschreibungen gesammelt werden. Parthey hat in seinem „Bildersaal" einen Katalog der in Deutschland befindlichen Gemälde von der Hand verstorbener Künstler, und dadurch eine Grundlage geschaffen auf der sich fortarbeiten ließe. Sein Buch, ein rühmliches Denkmal deutscher Kunstliebe und Arbeitsamkeit, ist für einstweilen ein unentbehrlicher Anfang. Allein es genügt nicht. Es läge außerhalb der Kräfte eines Einzelnen mehr zu thun als er gethan hat, aber man erfährt daraus zu wenig. Es bedürfte einer Menge genauerer Angaben bei den einzelnen Werken, etwa in der Art wie Bürger einige Sammlungen beschrieben hat, allein selbst das genügte nicht. Die Erwägung, daß solche Beschreibungen, wäre es nun daß sie durch die rigorösesste Umständlichkeit, wäre es daß sie durch die genialste Schriftstellerei ein Bild des Bildes zu liefern suchten, doch immer nur bis auf einen gewissen Punkt brauchbar sein und eine Abbildung nebenbei unentbehrlich erscheinen lassen würden, hat mich diesen Gedanken als ungenügend erkennen lassen: für den einzigen Weg, ein einigermaßen genügendes erstes Material für die Geschichte der Kunst zu schaffen, halte ich eine Sammlung von Photographien aller vorhandenen Gemälde, begleitet jedes einzelne Blatt von Angaben über Größe, Herkunft, allgemeinen Zustand und besondere Eigenheiten des Werkes.

Eine solche Sammlung zu begründen, wenn nur Einzelne sich dafür interessiren, ist unmöglich; sobald ihr hoher Zweck jedoch von den Regierungen, den Künstlern, den Kunstvereinen und Kunstliebhabern einmal anerkannt worden ist, ohne weiteres ausführbar. Eine mächtige Hülfe würde sein, wenn eine Reihe von Städten für die Niederlagen solcher Sammlungen in Europa bezeichnet, und durch die unumgängliche Reciprocität alle Län-

der für das Unternehmen gewonnen würden. Daß daſſelbe kein unbedeutendes ſein könne, ſondern daß es ſich hier um Bibliotheken handelt, welche ſo gut wie andere öffentliche Inſtitute ihren Plan, ihre Fonds, ihre Aufſicht und ihre ſyſtematiſche Fortführung haben müſſen, verſteht ſich von ſelbſt, und daß hierüber viel zu ſagen wäre, liegt auf der Hand. Ich unterlaſſe dies, da es ſich von ſelbſt finden wird. Zunächſt handelt es ſich darum, daß der Gedanke ausgeſprochen und aufgenommen werde. Findet er Verſtändniß, ſo ergiebt ſich das Uebrige mit Leichtigkeit.

Daß dieſes Verſtändniß bei denjenigen welche ſich mit dem Studium der Kunſtgeſchichte beſchäftigen nicht fehlen werde, nehme ich mit Sicherheit an. Was die ausübenden Künſtler dagegen anlangt, ſo könnte dieſen das Unternehmen vielleicht in minderem Grade wichtig erſcheinen.

Die Geſchichte des Verfalls, könnte eingewandt werden, lehre ja, wie alle Anſtrengung, ſich durch Nachahmung des bisher geleiſteten zu etwas zu bilden, vergeblich geweſen: erſt ſeit der franzöſiſchen Revolution eben, wo die alte fortvegetirende Tradition völlig verſiegt und auf neuen Grundlagen ganz wie von friſchem begonnen worden ſei, habe ſich wieder neues Leben in der Kunſt und die Möglichkeit originaler Arbeit gezeigt. Daran müſſe feſtgehalten werden. Es ſei eine Errungenſchaft ſich vom Alten gänzlich losgemacht zu haben, und beſſer erſcheine es fort und fort zu probiren bis etwas Ordentliches erreicht werde, als ſich in die alte unfruchtbare Knechtſchaft zurück zu begeben. Sowohl die Künſtler welche mehr auf die Linie ſähen, wie Carſtens, Cornelius, Overbeck und deren Nachfolger, hätten nur dadurch etwas aus ſich gemacht, daß ſie die lange Thätigkeit des Verfalls völlig ignorirt und einzig mit den alten großen Meiſtern und der Natur ſich in Verbindung er-

halten, als auch die der ihrigen entgegengesetzte Richtung, die Künstler welche die Natur (was sie so nennen, denn jeder begreift etwas anderes unter dem Worte) und die Farbe verehren, gleichfalls nur indem sie sich allein auf ihre gesunden Augen verlassen, das Viele oder Wenige so erlangt das sie jetzt ihr Eigenthum nennen. Und deshalb: bleibe man dabei und schaffe und arbeite vorwärts und kümmere sich nicht um die welche vergangen und überwunden und todt sind und nichts zu Stande brachten.

Darauf diene zur Antwort: so wenig als Raphael und Michelangelo durch ihre Vorgänger verhindert wurden Neues und Großes zu schaffen, so wenig werden sie selbst die heutigen Künstler darin verhindern. Nicht die ungemeinen technischen Kenntnisse, welche den Künstlern des Verfalls zu Gebote standen, waren Schuld daran daß nichts Großes geschaffen wurde, sondern der allgemeine Zustand des Volkes und des Publikums machte dies unmöglich. Niemand aber wird verkennen wieviel trotzdem wirklich geleistet worden ist, und daß diese Leistungen nur darum möglich waren, weil ihre Schöpfer alle die Vortheile sich aneigneten, die bis zu ihrer Zeit errungen worden waren. Es hat große Meister gegeben nach den Zeiten Raphael's und der Anderen. Ihre ganze Kunst beruhte auf dem Studium des Vorangehenden. Ich nenne nur Rubens. Wer will sagen daß er nicht original sei? Wo eine Spur von Nachahmung? Und dennoch verdankt er seine Bildung völlig Italien, wo er alles Geleistete sah, sich danach übte, seine Vortheile sich zu eigen machte, und, indem er endlich die eigene überwältigende Kraft hinzutreten ließ, aus dieser Schule als ein neuer Genius hervorging. Rubens ist gar nicht denkbar ohne die ungeheure Erbschaft die er ausbeutete. Und wie er gesehen und gehört habe, zeigen nicht nur seine Gemälde, sondern

das auch was er schriftlich darüber hinterlassen hat. Was umfaßte der Geist Rubens nicht alles! Wie fühlte er daß die Blüthe der Kunst aus allem was menschlich ist ihre Kräfte ziehen müsse. Oder um ein noch eclatanteres Beispiel zu geben: Rembrandt; der doch gewiß die Natur so unmittelbar und absichtlich unbekümmert nachahmte (so scheint es), als nähme er von nichts Notiz was um ihn und vor ihm gethan wurde. Ohne den umfassenden Besitz sämmtlicher technischer Mittel aber, den die Malerei seiner Zeiten darbot und deren er sich bemächtigte, hätte er das nicht zu Stande gebracht was er leistete. Man vergleiche mit Rembrandt's Werken die auf ähnliche frappante Lichteffecte sowohl als auf Nachahmung der unschönen Natur gerichteten Versuche neuerer Maler: wie kalt und todt diese modernen Farben, wie ungelenk die Gestalten. Sie glänzen, aber sie leuchten nicht. Die Technik fehlt und die Kunst den menschlichen Körper beweglich darzustellen. Allen neueren Naturalisten fehlt diese Kraft. So überraschend oft ihre Farben erscheinen, sie werden kahl und erdig und undurchsichtig wenn man ein Bild aus den Zeiten des Verfalls unter sie bringt, und die kühnsten, lebendigst erscheinenden Stellungen ihrer Figuren erstarren neben der Leichtigkeit, mit der in den Werken des tiefsten Verfalls noch die Gestalten ihren Platz zu ändern und sich nach Belieben dahin und dorthin wenden zu können scheinen. Und nur dies beides ist es was heute neu zu gewinnen ist; nichts anderes. Keine Spur von Nachahmung soll verlangt werden, wieder gewonnen dagegen die alte ungeheure Kenntniß der Farbenbehandlung, der Vertheilung von Licht und Schatten, die Macht lebendiges Gehen und Stehen darzustellen. In allem Uebrigen blicke man in die Zukunft und vergesse oder verachte wenn man will die ohnmächtigen Versuche der Vergangenheit. Für diese beiden wichtigsten Punkte

aber ſind ſie eine unentbehrliche Schule, und kein Mittel darf geſcheut werden ſie ſo genau als möglich auszulernen.

Niemand kennt die Entwickelung der Dinge die uns vorbehalten iſt, und die, zu welcher die bildenden Künſte vielleicht wieder berufen werden können. Nicht wahrſcheinlich iſt es, aber weder unmöglich noch undenkbar, daß ein Umſchwung zu ihren Gunſten eintrete im Leben der Völker. Was war der innerſte Grund der Blüthe der griechiſchen und der italieniſchen Kunſt? Der Drang, Dinge darzuſtellen nach denen das Volk begehrte und die ihm auf keinem anderen Wege nahe gebracht werden konnten. Kein Geſchichtſchreiber und Dichter hätte zu den Zeiten Lionardo's, Raphael's und Michelangelo's in Worten ſagen können was deren Gemälde geben. Ich will die Wiederkehr ſolcher Zeiten nicht prophezeien. Aber man betrachte die Sprachen, wie dieſe heute allmächtigen Werkzeuge des geiſtigen Verkehrs abgenutzt und ausgenutzt ſind, und wie ſie in immer geringerem Maße brauchbar werden die tiefſten Gedanken des Menſchen vollwichtig in ſich aufzunehmen. Große Gebiete unſeres Seelenlebens bedürfen neuer Geſtaltung und neuer Worte. Man ringt danach. Man ſehnt ſich vergebens nach dem Munde der ſie ausſpricht. Man traut keiner Silbe mehr, weil die Sprache zuviel eingebüßt hat von ihrer jungfräulichen Macht und kaum mehr fähig iſt das Geheimnißvolle zu bergen und zu bewahren. Wenn nun der bildenden Kunſt beſtimmt wäre, hier einzutreten auf's neue und durch ihre Macht in die Seelen zu gießen, was durch andere Canäle ſie nicht mehr erreichen kann?

Ich fühle daß man dergleichen Ideen ſogar verſpotten könnte, und weiß recht gut daß mit ganzen Frachten ſolcher vorausahnender Gedanken ohne praktiſches Thun weniger geleiſtet wird als mit einer Handvoll friſch anpackender Thätigkeit. In-

deſſen warum nicht einmal ausſprechen was im Bereiche der Möglichkeit liegt? Seien uns oder den folgenden Jahrhunderten ſolche Meiſter vergönnt vom Schickſal!

Worauf es hier ankommt, und ich kehre damit noch einmal zu meinem Vorſchlage zurück, iſt nun keineswegs, das Erſcheinen dieſer großen Künſtler vorzubereiten. Kommen ſie, ſo werden ſie ſich ſelbſt zu helfen wiſſen, ihr gutes Glück wird ſie die rechten Wege leiten; denn ohne gutes Glück erreichen ſie doch nichts. Nur eins gehört zu dieſem guten Glück das vorausbedacht und vorausgethan werden könnte: die Augen der Völker können geübt werden, um das Aechte herauszufühlen. Ohne dieſe Fähigkeit iſt alle Mühe der Kunſt vergebens. Jeder der ſich auch nur oberflächlich mit künſtleriſchen Studien beſchäftigte, muß die Vortheile erkennen die ihm dies wenige ſchon gewährte. Was ich vorſchlage indem ich die Sammlung umfaſſender, allgemeiner Kataloge anzuregen ſuche, iſt nichts als eine Erweiterung des Kreiſes derer, die im Studium der Kunſt ein erziehendes Element des Geiſtes erkennen. Daß die Behandlung der Kunſtgeſchichte, um hier mit den Bedürfniſſen des Volkes gleichen Schritt zu halten, eine andere werden müſſe, und daß dieſe Aenderung ohne den Beſitz eines durchaus vollſtändigen Materials als Grundlage unmöglich ſei, ſind Folgerungen, die ſich, auch wenn die Dinge ſo betrachtet werden wiederum von ſelbſt ergeben.

Hauptſache wäre, was die praktiſche Ausführung des Gedankens anlangt, daß die Regierungen die Ueberzeugung von der Nützlichkeit des Unternehmens gewönnen und die erſten einleitenden Schritte thäten. Ohne ihre Hülfe wäre ſchwer ein Erfolg denkbar. Ebenſo nöthig aber, wenn der Anfang gemacht worden iſt, erſcheint die Bereitwilligkeit der Privaten in deren Beſitz ſich gute Gemälde befinden. Es handelt ſich um

eine nationale Sache. Es dürfte auch Niemandes Theilnahme deshalb vermindert werden weil ein Einzelner zuerſt hier den Vorſchlag macht: der Gedanke wird bald genug als ein ſo natürlicher erſcheinen, daß ihn viele zuerſt gehabt zu haben glauben werden. Der Ruhm bleibt denen welche die Sache zur Ausführung leiten.

Die Cartons von Peter von Cornelius.

Es war im Jahre 1859 in Berlin dahin gebracht worden, daß die von Cornelius gezeichneten Cartons hervorgesucht, theilweise aufgespannt, sämmtlich aber soweit in Stand gesetzt wurden um zu einer allgemeinen Ausstellung vereinigt werden zu können. In den Räumen der Akademie fand dies in seiner Art einzige Ereigniß statt. Die ungemeine Theilnahme des Publikums bewies, wie man trotz aller mangelnden Vorbildung im höheren Sinne, denn es bedarf jahrelanger unbewußter Studien wenn der Werth eines großen Künstlers einer Nation aufgehen soll, das Dargebotene zu schätzen wußte. Eine zweite Ausstellung im folgenden Jahre hatte dasselbe Resultat. Seitdem aber sind diese Werke wieder in's Dunkel zurückgekehrt und es ist den Blicken des Publikums eins der großartigsten und gewaltigsten Bildungsmittel auf's neue entzogen worden, wie sie das günstigste Schicksal nur jemals einer Nation schenken konnte.

Nur dies Wiederuntertauchen solcher Werke konnte mich bestimmen, hier jetzt noch einmal zum Abdrucke zu bringen was ich zu jener ersten Ausstellung als eine begleitende Beschreibung der Cartons verfaßte. Ich thue es um zu erinnern an jene Werke und an die Verpflichtung, nicht nur sie selbst nicht zu vergessen, sondern auch ihr Schicksal zu bedenken. Jedes Jahr ist zu bedauern, welches hinstreicht ohne daß für diese Cartons etwas geschieht. Man ist es ihnen selbst schuldig als kostbaren

Kunſtſchätzen, man iſt es dem Meiſter ſchuldig der ſie geſchaffen hat, zumeiſt aber ſchuldet man es dem Volke, in deſſen Seele durch ſolche Werke das Gefühl wach werden muß, was die Kunſt unſeres Jahrhunderts bedeute, wo ihre Stärke und Würde liege und was es heiße „ein großer Künſtler ſein.“

Wenn in einer Gemäldegallerie ein Bild uns ſtehen zu bleiben reizt, ein Portrait zum Beiſpiel, deſſen Züge ſogleich in unſere Erinnerung ſich einzugraben beginnen ohne daß wir wiſſen warum, und ehe wir noch gefragt haben wer es gemalt hat und wen es darſtellt, ſo ſcheint wirklich in dieſem Falle ein Kunſtwerk in der reinſten Weiſe auf uns einzuwirken. Unmittelbar ſpricht das Lebendige zum Lebendigen. Es bedarf keines Hinweiſes vorher und keiner Erklärung für die Folge.

Wenn der Eindruck aber, den das Bild auf uns machte, uns zu ihm zurückzieht? Wenn wir zu fragen anfangen? Wenn wir erfahren, der Künſtler der es malte, ſei ein großer Meiſter geweſen, Michelangelo vielleicht, und die Frau welche er darſtellte, eine Frau deren Schickſal mit dem ſeinigen verknüpft war, Vittoria Colonna vielleicht? Das Bild wird jetzt eine Bedeutung für uns gewinnen, die es vorher trotz all unſerer Hingabe an den reinen Genuß ſeiner Schönheit nicht beſaß. Die Augen werden anders zu blicken ſcheinen, und die Schickſale des Meiſters ſowohl als der Fürſtin wie ein wunderbarer Firniß gleichſam über der Tafel liegen, durch den die Farben lebendiger leuchten als vorher.

Bei den Werken großer Künſtler iſt die Kenntniß der Umſtände, unter denen ſie arbeiteten, faſt eine Bedingung für

das wahre Verständniß. Es ist ein durchdringender Geist denkbar, der, auch ohne ein Wort von den Schicksalen und der Zeit des Meisters zu wissen, bei der bloßen Anschauung der Arbeit all diese Kenntniß sogleich mitempfinge. Aber solche Genies sind fast ebenso selten als die großen Künstler selber. Für die Mehrzahl der Kunstfreunde bleibt es ein Gewinn, sich mittheilen zu lassen was von Nachrichten zu erlangen war.

So besitzen wir denn die Lebensbeschreibungen großer Dichter, Maler und Musiker, wie die von Königen, Feldherren und Staatsmännern. Durch vereinte Mühe Vieler ist zusammengetragen was aufzutreiben war. Jedem Werke ist nun sein fester Platz angewiesen. An ihm gewinnt es jetzt eine symbolische Bedeutung für die Lebensstufe, auf der es der Meister malte, und wird zu einem Theile seiner gesammten Thätigkeit, die wir überschauen. Solche Studien haben etwas Erquickendes. Das Mittelmäßige verschwindet als existirte es nicht. Das Große erscheint natürlich, und das Geringste selber als ein wichtiger Theil des Großen, zu dessen Erklärung es beiträgt. Und für Jeden ist es eine Genugthuung, auch nur in einem unbedeutenden Punkte hier den allgemeinen Reichthum zu erhöhen. Die genauere Feststellung eines Datums bei Raphael, die Erklärung eines einzigen Wortes bei Dante wird der Gegenstand gewissenhaftester Arbeit.

Jedoch es pflegt eine solche Betrachtung ausgezeichneter Naturen erst dann zu beginnen, wenn sie nicht mehr am Leben sind. Nach ihrem Tode verbreitet sich über sie und ihre Werke das gleichmäßige Licht, dessen wir bedürfen um ein unbefangenes Urtheil zu fällen. Bei ihren Lebzeiten überstrahlt das womit sie momentan beschäftigt sind zu sehr das Frühere. Auch ist ihr Privatleben nicht so offenbar, um unbefangen dasjenige daraus öffentlich hervorheben zu dürfen was von einschneiden-

der Wichtigkeit war. Daher denn der alte Satz, daß Lebende selten richtig erkannt und gewürdigt werden. Große Männer lieben ein zurückgezogenes Dasein. So lange sie leben sind sie oft wie mythische Personen, die Jeder nennt aber Keiner gesehen hat. Ihre Arbeiten sind zerstreut, ihre Freunde kennen sich nicht unter einander. Erst nach ihrem Verluste wird der Thron für sie errichtet, auf dem sie von nun an der Welt sichtbar bleiben.

Somit ist es also nur natürlich, wenn Cornelius wenig gekannt ist und seine Werke nicht selten mißverstanden wurden. Jeder kennt seinen Namen und seinen Ruhm. Jeder weiß, daß nicht verblendete, momentane Begeisterung, sondern das Urtheil der ersten Geister in Deutschland die Höhe bestimmt hat, auf der er über allen anderen deutschen Malern steht. Seine Thätigkeit aber überblicken Wenige. Es herrscht ein unbestimmtes Gefühl dessen was er gethan hat und thut. Und die Verehrung der Meisten für seine Werke hat selten einen tieferen Grund, als daß man sich angezogen sieht, die Darstellung zu ergreifen sucht, die innewohnende Macht empfindet, sich dann aber wieder abwendet, ohne über den Meister und dessen Bestreben zu rechter Klarheit gelangt zu sein.

Durch den glücklichsten Zufall wurde es jedoch möglich, für Cornelius jetzt eine Ausnahme von der allgemeinen Regel herbeizuführen. Man befand sich im Besitz seiner sämmtlichen Arbeiten. Endlich sind diese alle auf einer Stelle vereinigt ausgestellt, nicht Copien sondern die Originale selber, und die 50jährige Thätigkeit des Mannes steht vor uns, wie noch niemals das Wirken eines Meisters in seinen schönsten Früchten vereinigt zu gleicher Zeit zur Anschauung gebracht werden konnte. Die Anfänge, die Uebergänge, die Vollendung treten deutlich heraus. Die Gestalt des Künstlers entsteht geistig vor unserer

Seele als lernten wir ihn zum erstenmale kennen, und der Ruhm den er erlangte und die Bewunderung der Besten, die ihn seit langen Jahren begleiteten, werden verständliche Dinge. Seine Werke, die der Grund und der Anfang der gesammten deutschen Kunst sind, müssen von nun an auch in den Augen derer, die von der geistigen Arbeit praktische Resultate fordern, jene gewichtige Bedeutung gewinnen, die sie als einen Theil des öffentlichen allgemeinen Reichthumes erscheinen läßt.

Cornelius ist 1783 in Düsseldorf geboren. Bei seinem Vater, welcher daselbst Gallerieinspector war, machte er die ersten Studien. Er zeichnete nach den Stichen des Marc Anton und Volpato. Die ältesten Kunstwerke die er geliefert hat, sind kleine Silhouetten, welche er als siebenjähriges Kind sehr fein und geschmackvoll ausschnitt.

1799 starb der Vater. Die Familie war in dürftigen Verhältnissen. Cornelius hatte schon früh angefangen, sich durch Portraits, Malereien auf Kirchenfahnen und Kalenderkupfer Geld zu verdienen. Dennoch zeigte der Director der Düsseldorfer Akademie wenig Zutrauen zu seinem Talente, und rieth der Mutter, lieber ein Handwerk für ihren Sohn zu wählen, ihn etwa Goldschmidt werden zu lassen. Aber die Frau sah mehr als die Andern und setzte die Sache durch.

In den französischen Zeiten wurde die Düsseldorfer Gallerie nach München geflüchtet. Zugleich aber kamen durch die Säcularisirung der geistlichen Güter eine Masse deutscher Bilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert neu in's Tagelicht und in Umlauf. Man erkannte ihren Werth und begann zu sammeln. Wallraff, der letzte Rector der Universität zu Cöln, legte seine Sammlung an, die jetzt noch in seiner Vaterstadt ist, die Brüder Boisserée brachten die Gemälde zusammen, welche später

nach München kamen. Dieſe Schätze begannen auf die Künſtler zu wirken, Cornelius wurde im höchſten Grade von ihnen angezogen.

Durch Wallraff erhielt er den Auftrag, die Kuppel der St. Quirinskirche in Neuß zu malen. Er erfand hier Compoſitionen der großartigſten Geſtalt, die er Grau in Grau auf die Wand malte. Leider nur mit Waſſerfarbe, ſo daß das Werk heute im ſchlechteſten Zuſtande iſt. Er war damals 19 Jahre alt. Nun wollte er nach Italien. In Frankfurt aber hielten ihn ſeine Freunde feſt; er hatte die Compoſitionen zum Fauſt begonnen und man überredete ihn, dieſelben zu vollenden ehe er nach Rom abreiſte. Durch dieſes Werk trat er zuerſt vor das große Publikum.

Goethe erzählt, im Jahre 1811 ſei Sulpiz Boiſſerée (der jüngere Bruder) mit einer Sammlung von Kupferſtichen und Zeichnungen in Weimar angekommen und habe die dortige Kunſtanſchauung auf das Mittelalter hinzulenken geſucht. Unter dieſen Blättern befanden ſich auch Arbeiten von Cornelius. Wir bewunderten, ſchreibt Goethe, in jenen Federzeichnungen den alterthümlich tapferen Sinn und die unglaubliche techniſche Fertigkeit mit welcher er ausgeſprochen wurde. Natürlich konnte ſich Goethe, der ſeine feſten durch langjährige Kenntniß bekräftigten Anſichten über die Kunſt und eine ausgebreitete Erfahrung hinter ſich hatte, nicht in ſo hohem Grade begeiſtert fühlen wie jene Kunſtfreunde und Genoſſen am Rheine, welche die geſammte Renaiſſance am liebſten ganz ignorirt hätten, und es für möglich hielten, an die alten Beſtrebungen neu anzuknüpfen. Heute fühlen wir klar, wie ſehr ſie irrten und wie berechtigt Goethe's Zurückhaltung war, damals aber lebte nicht nur in der Kunſt, ſondern auch in der Wiſſenſchaft, der Poeſie und in den politiſchen Beſtrebungen das Mittelalter neu auf. Das

Wunderhorn wurde herausgegeben, die Kenntniß des Altdeutschen zur Wissenschaft erhoben, und alles dies mit dem Haß gegen die Franzosen in Verbindung gebracht, welche das Land inne hatten. Das war die Blüthezeit der sogenannten romantischen Schule in Deutschland. Tieck, die Schlegel, Arnim, Brentano mit vielen Andern wirkten damals litterarisch auf die öffentliche Meinung ein.

Auch die Compositionen zu den Nibelungen entsprangen dieser Stimmung, Cornelius' zweite große Arbeit, die er in Rom, wohin er im Jahre 1811 abging, vollendete. Dies sind die ältesten Sachen seiner Hand, von denen einiges ausgestellt ist.

1. Siegfried fängt einen Bären und läßt ihn, um das Gesinde zu erschrecken, im Hause los.

2. Die Ankunft Siegfrieds und seiner Gemahlin Chrimhild in Worms, wo sie König Günther, Chrimhild's Bruder, besuchen. Chrimhild begrüßt von Brunhild, Günther's Gemahlin, welche, von Siegfried tödtlich beleidigt, die Gelegenheit sich zu rächen ersehnt.

3. Hagen, der Siegfried tödten will, entlockt Chrimhild das Geständniß, an welcher Stelle er verwundbar sei. Er müsse es wissen um im Kampfe schützend neben ihm zu stehen. Als Siegfried sich in Drachenblut gebadet, sagt sie, sei ihm zwischen den Schultern ein Lindenblatt kleben geblieben. Da sei die verwundbare Stelle. Sie wolle mit Seide da ein Zeichen in sein Gewand nähen.

4. Sie ziehen auf die Jagd. Siegfried's Abschied von Chrimhild.

5. Siegfried tödtlich getroffen im Walde, schlägt Hagen mit dem Schilde, da ihm die Waffen heimlich fortgetragen sind. Hinten der König und seine Leute, welche die That mit ansehn.

Dieſe Scene wird in dem großen Gedichte etwa ſo beſchrieben:

Wüthend ſprang er vom Brunnen auf. Es ſtak ihm
Tief im Rücken der Speer; vergebens ſucht' er
Bogen und Schwert und fand ſie nicht; da griff er
Endlich den Schild, das einzige was zur Hand war.
Tödtlich verwundet faßt' er ihn dennoch kräftig,
Stürzte ſich los auf Hagen, und mit dem Rande
Schlug er auf ihn daß ſpringend die Edelſteine
Los aus dem Schilde ſich löſten und er entzwei ſprang.
Schlug ihn zu Boden daß der Boden erdröhnte
Rings im waldigen Thal. So mächtig ſchlug er,
Wär' ihm ſein Schwert nur zu Handen geweſen, er hätte
Hagen getödtet; doch da packte der Tod ihn.
Wankend fühlt' er die Kräfte zergehn. Sein Antlitz
Trug in bleicher Farbe des Todes Zeichen,
Nieder ſank in die Blumen da Chrimhildens
Mann, und es ſtrömte das Blut aus ſeinem Herzen.

6. Chrimhild erblickt den Leichnam.

7. Das Titelkupfer, durch welches zugleich das ganze Werk Niebuhr gewidmet wird, der preußiſcher Geſandter in Rom war.

Ich habe die Verſe hergeſetzt, um auf eine Eigenthümlichkeit hinzuweiſen die hier zum erſtenmale zu Tage tritt und ſpäter oft wiederkehrt. Cornelius kümmert ſich nicht um die Einzelnheiten der Beſchreibung. Er erfindet die Scene neu. Hagen ſchießt einen Pfeil ab ſtatt den Speer zu werfen, und entflieht ſtatt zu Boden geworfen zu werden; auch ſteckt Siegfried natürlich nun kein Speer ſondern der Pfeil in der Wunde. Cornelius erlaubt ſich hier was jedem Dichter erlaubt iſt. Er nimmt das Gedicht nur als die Grundlage auf der ſeine Phantaſie nach Belieben die Dinge wendet, bis ſie zu Geſtalten werden, die er nun wieder nach ſeinem Belieben handeln läßt.

Dieſe Zeichnungen ſind im Beſitz der Reimer'ſchen Buchhandlung, in deren Verlage ſie erſchienen. Geſtochen hat ſie Ruſcheweih.

Als Cornelius in Rom eintraf, fand er Overbeck und andere dort bereits anſäſſig. Eine rückhaltloſe Hingabe an ihre Kunſt war den in Rom verbundenen deutſchen Künſtlern gemeinſam. Sie wollten nicht erwerben, ſondern vorwärts kommen. Eine allſeitige geiſtige Ausbildung erſtrebten ſie. Sie laſen die Dichter. Der Ernſt mit dem ſie die Kunſt betrieben, war ein ſo heiliger und ein ſo weltlicher zugleich, beide Worte im beſten Sinne genommen, daß daraus dann in der Folge jene Reſultate entſtehen konnten, die wir in ihrer geſammten Wirkung die neuere deutſche Kunſtentwickelung nennen. Hier in Berlin fühlt man das vielleicht am wenigſten. In anderen deutſchen Städten, wo Künſtler ſind und Kunſt getrieben wird, empfindet man ſogleich, daß alles Gute, jede ſolide Unterlage, den Anſtrengungen jener Zeit zu verdanken iſt, und daß Cornelius wiederum größer und ſtärker war als alle andere. „Es iſt unmöglich, ſchreibt er ſelbſt, den Kreis geiſtiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in ſo kurzen und dürftigen Notizen darzuſtellen, aber ich darf ſagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreiſt. Ich ſpreche nicht blos von mir, ſondern von jenem Verein von Talenten, die getragen von Allem was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes, was der begeiſternde Kampf gegen franzöſiſche Tyrannei und Frivolität in allen beſſern Gemüthern ſo tief aufregte, damals in ſo reichem Maße darbot."

Cornelius' Sache war die Oelmalerei nicht. Seine Gedanken bedurften eines anderen Ausdrucks. Das einzige Oelbild das Raczynsky von ihm kannte als er ſein Buch ſchrieb, war eine Grablegung von geringer Dimenſion, welche damals

in Rom entstand und von Thorwaldsen gekauft wurde. Jetzt besitzt der Graf selbst was Cornelius in viel späterer Zeit in Oel vollendete.

Cornelius suchte mit seinen Freunden die Frescomalerei wieder zur Anwendung zu bringen. Dazu mußte sie so gut wie neu entdeckt werden. Sie erfordert eine lange Erfahrung. Die Farben werden naß auf den eben aufgetragenen Kalkgrund gebracht und verändern sich wenn sie trocken sind. Deshalb muß man genau wissen was man thut. Aber diese Malerei ist haltbarer als jede andere. Lionardo da Vinci hatte sein berühmtes Abendmahl in Mailand mit Oelfarben auf eine von ihm erfundene Unterlage gemalt. Während dies Werk jetzt beinahe ganz zerstört ist, haben sich an den Wänden desselben Klostersaales Frescobilder, die gleichzeitig von einem anderen Künstler ausgeführt wurden, frisch erhalten.

Diese Studien, die alte monumentale Malerei wieder zu beleben, unterstützte Bartholdi, damals preußischer Consul in Rom, der in seinem, ihm nicht einmal zugehörigen Hause, Overbeck, Veit, Schadow und Cornelius die Geschichte Josephs in Fresco an die Wände malen ließ. Von Cornelius sind zwei Gemälde, die Deutung des Traumes vor Pharao, und die Wiedererkennung der Brüder. Der Carton dieser zweiten Composition ist im Besitz der hiesigen Akademie der Künste.

Hier zeigt sich nur noch ein Anklang an die Auffassung die in den Nibelungen die herrschende war. Die Zeichnung ist mit der erdenklichsten Sorgfalt vollendet. Die reinste Hingabe an die Formen der Natur sehen wir mit einer Fähigkeit, sie wiederzugeben, gepaart die erstaunlich ist. Der Ausdruck in den Gestalten und Köpfen der Brüder ist unmittelbar erkenntlich. Alle Nüancen erwartender Furcht und Verlegenheit unterscheidet man. Und die aufspringende Freude Benjamins begegnet der

verhaltenen Rührung Josephs so schön, daß sich keine treffendere Darstellung dieser Scene denken läßt.

Die Figur im Hintergrunde, links hinter dem Stuhle Josephs, soll die Züge Bartholdi's tragen. A. Hoffmann hat diese Composition gestochen; Amsler, der zu den römischen Genossen jener Zeiten zählte, die Traumdeutung.

Später beabsichtigte man diese Gemälde von der Wand ab auf Leinewand zu übertragen und nach Berlin zu schaffen, allein wegen der vielen Tempera-Retouchen, die sich losgelöst hätten, mußte es aufgegeben werden. In Rom gehört das Haus an der Ecke von Via Sistina und Via Gregoriana zu den ausgezeichneten Sehenswürdigkeiten.

Die dritte Hauptarbeit sollte hiernach die Ausmalung der Villa Massimi sein. Overbeck, Schnorr und Cornelius wurde sie übertragen. Jeder hatte einen der großen italienischen Dichter zur Darstellung zu bringen. Overbeck Tasso, Schnorr Ariost, Cornelius Dante. Er wollte das Paradies zum Inhalte eines Deckengemäldes machen. Der Entwurf des Ganzen, eine colorirte Zeichnung, ist im Besitz des Königs von Sachsen. Von den Cartons wurden drei fertig. Einer verschwand, ein zweiter befindet sich in Düsseldorf, der dritte hier ausgestellte gehört dem Herrn Geheimerath Brüggemann.

Auch hier ist die Manier noch fein und behutsam. Es sieht aus wie eine sehr große Bleistiftzeichnung. Das Bild ist getheilt. Links steht Dante an Beatricens Hand vor den Pforten des Paradieses, rechts sitzen Adam, der Repräsentant der ganzen Menschheit, Moses, der erste Gesetzgeber, Paulus, der am kräftigsten wirkende Verbreiter des Christenthums, und Stephanus, der erste Märtyrer. Mit bestimmten Stellen des großen Gedichtes scheint diese Zusammenstellung nicht in Verbindung zu stehen.

Zur Ausführung der Entwürfe kam es jedoch nicht. Der Kronprinz von Bayern gewann Cornelius für die Ausmalung der Glyptothek. Veit trat an seine Stelle in der Villa Massimi und machte neue Compositionen zu der Arbeit. Zu gleicher Zeit aber mit den Münchner Aufträgen ward Cornelius zum Akademie-Director nach Düsseldorf berufen. Niebuhr vermittelte das. Sein Bericht über Cornelius, an das Ministerium in Berlin gerichtet, ist noch vorhanden und soll eine ganz vortreffliche Charakteristik sein. Diejenigen welche ihn gelesen haben, versichern, er sei für Niebuhr sowohl als für Cornelius das schönste litterarische Denkmal.

Er nahm beide Anträge an. Es wurde ausgemacht, daß er sechs Monate in Düsseldorf, sechs Monate in München verweilen sollte. 1820 kam er zum ersten Male nach Berlin und brachte die Anfänge der Glyptothekcompositionen schon mit. Von nun an wurden Winters in Düsseldorf die Cartons gezeichnet, die Sommers in München zur Ausführung kamen. In Rom hatte er Genossen gehabt, jetzt begannen die Zeiten in denen er Schüler zog. Mit diesen zusammen, heute die berühmtesten Namen in Deutschland, malte er.

Zuerst den Götterſaal. Drei große Hauptgemälde nehmen drei Wände ein; die dritte ist die Fensterwand. Durch die Deckenwölbung sind diese Gemälde halbkreisförmig oben abgeschnitten wie die Raphael's in den Stanzen des Vaticans. In diesen Arbeiten steht Cornelius zum ersten Male als der Künstler da an den man denkt wenn man schlechthin von „Cornelius" spricht. Der Uebergang zu dieser Selbstständigkeit ist in den Zeichnungen zur Decke des Götterſaales bemerkbar. Mit ihnen begann er. Für mich sind sie das Schönste das ich von Cornelius kenne. Eine Lieblichkeit belebt sie, eine schwärmerisch andächtige Auffassung der Natur in ihren zartesten Linien, als hätte er

bevor er sich völlig in seiner eigenen Eigenthümlichkeit entfaltete, einen Moment gehabt wo er im Geiste Raphael's dichtete, bis dann seine Natur die größere Verwandtschaft zu Michelangelo fühlen ließ, die, je älter er ward, immer deutlicher hervortrat.

Erster Theil der Deckengemälde.

Links in dreieckigem Felde: Aurora springt auf. Der ihr geheiligte Hahn erweckt sie. Tithon, ihr Gemahl, liegt noch schlafend auf dem Boden. Ein Kind gleichfalls; als sei es im Erwachen wieder eingeschlummert.

In der Mitte: Aurora mit Rosen in den Händen. Ein wundervolles Gespann vor ihrem Wagen. Thau ausgießende Göttinnen über ihr.

Rechts in dreieckigem Felde: Aurora kniend vor Jupiter, den sie um Unsterblichkeit für ihren Gemahl anfleht.

Unter dem Ganzen ein Fries von Meergöttern. Oben in der Spitze: Eros auf einem Delphin. Zwischen dieser Spitze und der Aurora fehlt, wie es scheint, eine Zeichnung, die eine den Frühling bedeutende Figur darstellt.

Zweiter Theil der Deckengemälde.

In der Mitte: Der anbrechende Tag. Helios, der auf dem Sonnenwagen emporsteigt. Ueber sich hält er den Thierkreis. Blumen streuende Göttinnen begleiten ihn.

Links im Dreieck: Phaeton, den seine Schwestern beweinen. Der gestürzte Jüngling, der ohne einen Funken Leben daliegt, ist erstaunlich. Man fühlt daß er zerschmettert ist und sich nie wieder vom Boden erheben wird.

Rechts im Dreieck: Daphne und Apollo. Diese zwei Figuren sind von wunderbarer Schönheit. Apollo hat sie ereilt, athemlos und sterbend sinkt sie nieder, noch als wollte sie ihn von sich wehren, aber aus ihren Fingerspitzen quillt schon das

Lorbeergeäſt, und ein ſchwanker Zweig wird zur Lorbeerkrone für den Gott, um deſſen Haupt er ſich umlegt. Er hält ſie ſanft empor, trauernd auf ſie herniedergeneigt. Raphael hätte das nicht ſchöner gezeichnet.

Darunter ein Fries, ein Bacchanal darſtellend.

In der Spitze: Eros mit dem Adler. Dieſe iſt die ſchönſte, ſcheint mir, von den vier Erosgeſtalten die um die Mitte der Decke zuſammenſtoßen. Man glaubt eine antike Compoſition aus der beſten Zeit zu ſehen.

Unter dieſem Eros: Der Sommer, eine ruhende weibliche Geſtalt. Die Pansherme bedeutet die tiefe Stille der heißen Mittagszeit. Man ſagte: „Pan ſchläft" um ſie zu bezeichnen.

Dritter Theil der Deckengemälde.

In der Mitte: Der Abend. Diana auf einem Wagen der von Hirſchkühen gezogen wird, die Mondſichel über ſich haltend, ſteigt empor. Amor mit Fledermausflügeln auf dem einen Thiere als Reiter. Verhüllte Paare umſchweben ſie, die die Dämmerung zuſammenführte. Ueber dem Paare zur Rechten der Hesperus, der geliebte abendliche Stern der Selene, der Alle wieder vereint die der Tag getrennt hat.

Man vergleiche die ſchüchtern auftretenden Hirſchkühe hier, mit den feurigen Roſſen mit denen die Morgenröthe, die unaufhaltſame, hervorbricht.

Links im Dreieck: Diana, die zu Endymion herabgeſtiegen iſt. Er liegt ſchlafend, ſie rührt ihn kaum an, Amor drückt dem Jagdhund beſänftigend die Kehle zu, damit er die Göttin nicht verrathe.

Rechts im Dreieck: Aktäon, der Diana im Bade belauſcht und in einen Hirſch verwandelt wird.

Darunter ein Fries: Jagdſcenen in einer Arabeske.

In der Spitze: Eros mit dem Pfau.

Darunter: Der Gott des Herbſtes.

Vierter Theil der Deckengemälde.

Die Nacht mit ſchlafenden Kindern an der Bruſt, auf einem von Schlangen gezogenen Wagen. Die Träume ziehen ſeltſam geſtaltet voran. Eine ausgelöſchte Fackel deutet auf die undurchdringliche Finſterniß die mit ihr über die Erde kommt.

Links im Dreieck: Hekate, die finſtere Schickſalsgöttin, die die Looſe aus der Urne zieht, Nemeſis, das ſich rächende Glück, mit dem Rade, und ihnen zu Füßen Harpokrates mit dem Füllhorne und dem Finger auf dem Munde, um ſchweigenden Genuß zu gebieten.

Rechts im Dreieck: Die drei Parzen.

Darunter ein Fries: Arabeske von Traumungeheuern.

In der Spitze: Eros mit dem Cerberus.

Darunter: Der Winter, eine ruhende Frau. Amor hält ihr eine Maske entgegen, auf der andern Seite zündet er mit der Fackel den häuslichen Heerd an.

Nun die drei großen Wandgemälde:

1. Der Olymp, das Reich des Jupiter. Herkules wird unter die Götter aufgenommen. Hebe ſchenkt ihm den Trank der Unſterblichkeit in die Schaale, Jupiter trinkt ihm entgegen. Juno neben ihm noch unverſöhnt und zweifelhaft, ob ſie ſich ihm zuwenden ſolle. Zu Jupiters Füßen Ganymed, den Adler tränkend. Links Apollo mit den Muſen muſicirend, rechts Bacchus mit ſeinem Gefolge: ein junger Silen läßt einen Panther nach Trauben ſpringen. Zur Rechten und zur Linken des Thrones die olympiſchen Götter und Göttinnen.

2. Die Unterwelt. Dieſe iſt von den drei Wänden des Götterſaales die ſchönſte. Orpheus vor dem Throne des Pluto und der Proſerpina, um durch ſeinen Geſang Euridice wieder

zu erbitten. Pluto wird erzürnt und runzelt finster die Stirne, Proserpina aber versinkt in tiefe Gedanken als zauberte der Gesang ihr die verlorene Kindheit wieder vor die Seele. Hinter ihrem Throne steht schüchtern erwartungsvoll Euridice. Amor aber winkt dem Sänger, er möge innehalten wenn er nicht wieder verlieren wolle was er erreicht habe. Ein ganzes Drama liegt im Zusammenstoß dieser Gefühle. Rechts die Danaiden, die Wasser in das bodenlose Faß gießen. Die eine blickt nur flüchtig herüber, ohne sich in der Arbeit irre machen zu lassen, die andere hat das Schöpfgefäß neben sich gestellt, weil sie dem Gesange lauschte. Diese Gestalt ist von großer Schönheit. Schön auch die Furien, die in Schlummer versinkend auf den Stufen des Thrones sitzen, und der alte Flußgott des Höllenstromes, der eingeschläfert ist und aus dessen Urne die dunkeln Wellen matter herausströmen. Ganz auf der Linken dagegen stößt der Kahn Charons eben an und die drei Höllenrichter verkünden den Neugekommenen das Urtheil.

3. Der Ocean. Der Triumphzug des Neptun und der Amphitrite. Auf einem Wagen nebeneinander, umgeben vom ganzen Heere der Wassergottheiten ziehen sie über die Wellen. Die Rosse laufen in Delphine aus, Amor steht auf beiden zugleich und hält die Zügel. Arion auf dem Delphine, Meergötter, Nymphen mit Korallenzacken und blasende Tritonen plätschern und schwimmen mit vorwärts.

Während im Reiche des Pluto und der Proserpina eine dämmernde Ruhe waltet, weil sie tief in den Abgründen der Erde wohnen, wo kein Lüftchen sich regt und die Schatten, die weder wachsen noch abnehmen, in gleichmäßigem, unendlichem Träumen befangen sind, scheint über das Meer über das Neptun hinrauscht, ein kräftiger, scharfer Wind zu strömen, der

nicht einem Pünktchen überall die geringste Ruhe gönnt. Alle eilen sie, Götter, Wellen und Thiere, und diese Bewegung bildet zu der Stille gegenüber einen überraschenden Gegensatz.

Im Jahre 1825 erhielt Cornelius in den Sälen der Glyptothek, umgeben von allen Schülern, vom Könige das Kreuz des Civildienstordens, wodurch ihm der persönliche Adel zuertheilt wurde. Unter diesen Schülern, die ihm von der Düsseldorfer Akademie nach München folgten, befanden sich fast alle diejenigen welche heute als die ersten deutschen Maler bekannt sind. Eine neue Anschauung der Dinge bildete sich, eine neue Art sie wiederzugeben, und in München blühte ein künstlerisches Leben auf wie es in Deutschland seit den Nürnberger Zeiten des sechszehnten Jahrhunderts nicht dagewesen war. Aber die Dimensionen waren jetzt andere. Cornelius bedurfte immer weiterer Räume. Es traf ein, was ihm ein Freund in den früheſten Zeiten gesagt, „wenn du so fortarbeitest, findest du endlich nirgends Platz mehr für deine Compositionen, so sehr geht deine Tendenz in's Ungeheure". Schon in dem Saale der Ilias, welcher auf den Göttersaal folgte, dehnte er sich aus. Die Figuren sind größer und gewaltiger. In diesen Bildern hat er in der Darstellung leidenschaftlicher Bewegung das Höchste erreicht. Diesen Compositionen gegenüber stimmt man den Worten des Grafen Raczynski bei, mit denen er sein Urtheil über Cornelius einleitet: „Es giebt keine Höhe, die er nicht erreichen könnte: nur seines Willens bedarf es, um ihn hinanzuführen".

Der Saal der Ilias geht mit seinen Darstellungen über den Inhalt des Gedichtes weit hinaus. Sie beginnen mit der Hochzeit der Thetis und des Peleus, und gehen bis zur Zerstörung Troja's. Die drei Hauptbilder bringen den Zorn des

Achill, den Kampf um Patroklus (Anfang und Mitte der Ilias), und den Fall Troja's, den Virgil erzählt. Die Deckengemälde enthalten kleinere Episoden.

Die Hauptgemälde.

1. Der Streit zwischen Achill und Agamemnon. Es ist die Scene mit welcher die Ilias so grandios eröffnet wird. Die legitime höchste Macht, und die im Kampf durch eigene Kraft höchste Gewalt entzweien sich, und aus diesem Zorne entsteht all das Unheil im griechischen Heere. Chryses, der Priester des Apollo, kam ins Lager um seine gefangene Tochter loszukaufen. Chryseïs aber war die Sklavin Agamemnons geworden, der sie nicht herausgeben will und den flehenden Priester mit beleidigenden Worten abweist. Diesen rächt nun Apollo und sendet die Pest über die Griechen. Da, nach neun Tagen, beruft Achill eine Versammlung und fordert den Seher Kalchas auf, die Wahrheit zu sagen, warum die Götter diese Pest herabgesandt hätten. Weil Agamemnon Chryses' Tochter zurückbehalten, lautet die Antwort, und Achill dringt nun in ihn ein, die Sklavin auszuliefern. Agamemnon giebt nach, aber als Ersatz verlangt er Briseïs, Achills Gefangene. Die Scene wird jetzt furchtbar zwischen beiden. Achill, auf's äußerste gereizt, will das Schwert ziehen und Agamemnon durchbohren, aber Athene hält ihn zurück. Verächtlich wendet er dem König und der Versammlung den Rücken; Briseïs wolle er zurückgeben, aber von jetzt ab kämpfe er nicht mehr in den Reihen der Griechen.

Cornelius hat das alles in einem großen Moment zusammengefaßt, den knieenden Priester, den Seher Kalchas, den starren Agamemnon, den wüthenden Achill den die Gottheit zurückhält, die Versammlung der griechischen Fürsten umher, und im Hintergrunde den zürnenden Apoll, der die Todespfeile

auf die Hunde und Mauleſel zuerſt und dann auf die Menſchen ſendet.

Man leſe die hinreißenden Verſe Homers und vergleiche damit dieſe Darſtellung. Nichts von kalter Nachahmung antiker Formen, (was ſo obenhin die Antike genannt wird), ſondern wahrhaftige Körper. Jedes ein ganzer Menſch vom Kopfe bis zu den Füßen. Und welche Bewegung! Wie iſt die Wuth in Achill zum Ausdruck gebracht, den nichts gebändigt hätte als eine Göttin. Wie die Erwartung in den Geſichtern derer im Kreiſe umher. Und welch ein Abſtand im Geiſte dieſer Compoſition gegen die im Götterſaale. Es iſt als wäre ein plötzlicher Furor in die Phantaſie des Künſtlers gefahren und hätte ihn in dieſe Heroenkämpfe hineingeriſſen.

2. Der Kampf um den Leichnam des Patroklus. Dieſes Bild iſt das ſchönſte von den dreien, wenn ein Urtheil erlaubt iſt. Der Augenblick welcher hier dargeſtellt wird, iſt ſo bewegend, daß ihm weniges im Gebiete der Dichtung und der überlieferten Geſchichte zur Seite geſtellt werden kann.

Die Griechen ſind von dem Tage an, wo Achill ſich abgewandt hat, unglücklich im Kampfe geweſen. Unübertrefflich lockt uns Homer in die Gefühle des Heeres hinein. Sie wiſſen alle, daß Achill ihnen fehlt. Sie wollen ihn bewegen ſich wieder an ihre Spitze zu ſtellen; er verweigert es. Schon ſchleudern die Trojaner Brände in die Schiffe der Griechen, da kommt Patroklus, dem Achill ſeine eigenen Waffen gegeben, und treibt die Feinde zurück. Aber Hektor erſchlägt ihn, beraubt ihn und will nun auch den Leichnam den Griechen entreißen, um den ein zweifelhafter furchtbarer Kampf entſteht. Da erſcheint Achill, unbewaffnet auf dem Walle des Lagers, und ſeine donnernde Stimme ſchreckt die Trojaner zurück, daß ſie flüchtend davoneilen.

Dieſen Moment ſehn wir. Unten das Gewühl der Griechen und Trojaner, ſie kämpfen um den Beſitz des gefallenen Freundes des Achilles. Wie kummervoll in den Augen der Griechen das Gefühl ſich ausſpricht daß ſie verloren ſeien, wie die Trojaner Rache athmend fühlen, daß der Moment gekommen iſt, wo ſie ihre Feinde vernichten können. Und welch ein Anblick, der unbewaffnete Achill in der Höhe, der drohend ſeine Fauſt ausſtreckt: man fühlt, dieſe eine Fauſt vermag mehr als alle die Waffen da unten, die um den Sieg ringen. Pallas Athene, Achills Beſchützerin, hält die flammenden Blitze über ihn und verſtärkt mit der ihrigen ſeine Stimme. Dreimal hörten ſie ihn ſchreien und ſahen die Gluth über ſeinem Haupte, da ſtoben die Trojaner auseinander und wandten Unheil ahnend die Roſſe rückwärts.

Nun beginnt die Klage um Patroklus und die Rache: er tödtet Hektor, der ihn erlegt hatte. Mit dem Tode Hektors endet die Ilias. Ihr Schluß iſt die Beſchreibung, wie der König Priamus demüthig flehend vor Achill erſcheint und um den Leichnam ſeines Sohnes bittet. Dieſe Scene befindet ſich unter den Deckengemälden.

3. Der Fall der Stadt. Hier iſt Achill längſt nicht mehr am Leben und ſein Sohn Neoptolem ſteht ſchon unter den Kämpfenden; vorn hat er den jüngſten Sohn der Hekuba gepackt, um ihn auf den Steinen zu zerſchmettern. In der Mitte des Bildes ſitzt die Königin, umgeben von ihren Kindern. Vorn rechts am Boden liegt Priamus erſchlagen. Ganz zur Rechten Aeneas, der ſeinen Vater Anchiſes davonträgt. Hinter Hekuba aufragend Kaſſandra, die geraubt wird. Dieſe Geſtalt iſt die gewaltigſte auf dem Bilde, denn in ihr liegt das Schickſal noch unentſchieden. Uns ergreift immer am meiſten die Darſtellung eines großen Momentes, deſſen Ausgang zweifelhaft iſt. Daher

die Compoſition im Götterſaale ſo bezaubernd, wo wir den flehenden Orpheus erblicken: wir hoffen daß er Euridice erhalte, aber wir ſind nicht ſicher; und ſo beim Kampfe vor den Schiffen: wir hoffen daß die Stimme des Achill den Raub des Leichnams abwende, aber wir ſehen noch nicht daß es vollbracht ſei. Ein ſolches Bild iſt immer neu, weil die Drohung immer beſtehen bleibt und nie gelöſt wird.

Die Deckengemälde.

Das Bild gerade in der Mitte der Decke, um das die vier großen Felder zuſammenſtoßen: Die Vermählung des Peleus und der Thetis, der Achill entſprang.

Erſter Theil der Deckengemälde.

Links. Es iſt Nacht. Götter und Sterbliche ſchlafen, nur Zeus wacht, der den beleidigten Achill zu rächen trachtet. Nach langer Ueberlegung beſchließt er Agamemnon zu einer Schlacht zu verleiten, in der er von den Trojanern beſiegt werden ſoll. Er ſendet einen täuſchenden Traum hinunter zum Könige, der bethört im Schlafe Neſtor zu erblicken glaubt, welcher zu ihm tritt und ihn zum Kampfe anfeuert. Wie ſchön der Traum gezeichnet iſt, der dem ſchlummernden König die Decke vor den Augen aufhebt und ihm die Truggeſtalt Neſtors zeigt. Mit welcher Meiſterſchaft in den wenigen Figuren die Worte Homers alle enthalten ſind.

Rechts. Aphrodite ſchützt Paris im Kampfe gegen Menelaos. Unter ihrem Schutze hatte Paris die Helena nach Troja entführt. Hektor ſchilt ihn, daß er ohne zu kämpfen in der Stadt weile, die um ſeinetwillen in Gefahr ſei. Paris entſchließt ſich an der Schlacht theilzunehmen und tritt Helena's Gemahl entgegen, der wüthend ſeine Lanze gegen ihn ſchleudert, daß ſie den Schild durchbohrend, ihm bis an den Leib

dringt. Paris entflieht, Menelaos reißt das Schwert aus der Scheide und ſchlägt auf ihn los, aber die Klinge zerſpringt. Wüthend packt er ihn da an den Mähnen des Helmbuſches, reißt ihn rücklings zu Boden und ſchleift ihn ſo zu den Griechen herüber, daß ihm der Riemen des Helmes tief in die Kehle ſchneidet. Da bemerkt Aphrodite die Gefahr, zerſprengt den Riemen und rettet ihren Liebling, den ſie in eine Wolke verhüllt davon trägt, während Menelaos, den leeren Helm aus den Händen ſchleudernd, vergebens mit der Lanze von neuem anſtürmt.

Die Darſtellung des Paris iſt ein Meiſterſtück Homers. Es gelingt ihm, einen weichlichen, unkriegeriſchen Mann dennoch heldenmüthig und unverächtlich darzuſtellen. Paris mag nicht kämpfen, aber er iſt nicht feige; er unterliegt, aber er iſt nicht kraftlos. Jede Geſtalt Homers iſt charakteriſtiſch wie die Geſtalten Shakeſpeares.

Auch hier wieder iſt Cornelius ſeiner eigenen Phantaſie gefolgt. Homer ſagt, Paris habe ein Pantherfell getragen, Cornelius deutet dies nur durch den Helm an, vielleicht, weil er an einer anderen Stelle den ſchlafenden Diomedes ſchon mit dem Fell eines Löwen zugedeckt dargeſtellt hatte und hier ein ähnliches Motiv vermeiden wollte. Auch läßt er Paris den Helm nicht vom Haupte verlieren, obgleich wir dennoch den Riemen unter dem Kinne gelöſt ſehen. Auch ſteht nichts davon im Homer, daß Eros Aphroditen zu Hülfe kam um Paris fortzuretten, noch daß Menelaos einen Stein auf ihn ſchleuderte.

Das alles aber ſind keine Verſtöße gegen die Ilias. Ein Künſtler kann thun was er will wenn er es ſchön thut. So gut wie die ſpäteren griechiſchen Dichter die alten Sagen Ho-

mers nach ihrem Bedürfniß umformten und erweiterten, mit demſelben Rechte darf der, welcher ſie heute benutzt, ihre Geſtalten nach ſeiner Weiſe auftreten laſſen.

Ueber dieſen beiden Darſtellungen: Die Hochzeit des Menelaos und der Helena. Bei ihrer Vermählung brachte Odyſſeus alle anweſenden Fürſten dazu, einen Schwur zu thun, ſie wollten Menelaos gegen jeden Angriff zu Hülfe kommen. Dieſer Schwur iſt dargeſtellt. Deshalb mußten ſie ihm, als Helena geraubt worden war, ſpäter alle nach Troja folgen.

Dieſe Flucht erblicken wir in dem oberen Bilde des zweiten Theiles der Deckengemälde nach einer Skizze von Cornelius von Schlotthauer gezeichnet. Der Meiſter zeigt hier ſeine Kunſt, eine Sache aus ſich ſelber erklärend darzuſtellen, in glänzender Weiſe. Vor dem Schiffe ſpielende, verlockende Genien, im Fahrzeuge drin das flüchtende Paar das nicht zurückblickt, und hinter ihnen wie nachziehende Gewitterwolken die Schaar der Erinnyen, deren erſte von Amors brennender Fackel Feuer für die ihrige holt.

Darunter rechts: Der ſchlafende Diomedes. Wir erinnern uns der unglücklichen Schlacht, zu der Zeus Agamemnon durch den Traum verleitet hatte. Durch ſie waren die Griechen an den Rand des Verderbens gebracht worden. Erſchöpft ruhen beide Heere Nachts vom Kampfe aus, nur in Agamemnons Auge kommt kein Schlaf. Mit Menelaos geht er im Lager umher und ſie erwecken die Fürſten wieder. Einer nach dem andern erhebt ſich und folgt ihnen. Homer beſchreibt es genau und ausführlich, man glaubt den Gang der Männer durch die Stille der Nacht und das ſchlafende Heer zu vernehmen.

Schnell nun kamen ſie hin, wo Tydeus Sohn Diomedes
Draußen lag am Gezelt mit den Rüſtungen; auch die Genoſſen
Schliefen umher, auf den Schilden das Haupt, und Jegliches Lanze

Ragt auf der Spitze des Schaftes emporgerichtet und fernhin
Strahlte das Erz, wie die Blitze des Donnerers. Aber der Held selbst
Schlummerte ausgestreckt auf der Haut des geweideten Waldstiers;
Auch war unter dem Haupt ein schimmernder Teppich gebreitet.

(Die Ilias von Voß. Zehnter Gesang. 150.)

Als er dann aufspringt, um mit ihnen fortzugehn, wirft er ein Löwenfell um die Schultern und ergreift die Lanze. Cornelius hat das Löwenfell gleich anfangs an die Stelle der Stierhaut gebracht. Die Gestalt des ruhenden Helden ist prachtvoll. Diomed kann sich mit Achill nicht messen, aber umsoviel als dieser göttlicher und schrecklicher als Diomed auftritt, umsoviel erscheint Diomed menschlicher und von ruhigerer Stärke.

Links: Hektor, von Ajax zu Boden geschlagen und von Apoll in Schutz genommen. Zugleich treten die Herolde zwischen sie und verbieten den weiteren Wettkampf.

Der dritte Theil der Deckengemälde hat als oberste Darstellung das Urtheil des Paris. Hier war es, wo die dankbare Aphrodite ihm die schönste Frau der Welt zum Danke versprach. Deshalb der Schutz, den sie ihm angedeihen läßt. Dieses Sicheinmischen der Götter in die menschlichen Verhältnisse, das Hineinblitzen ihrer olympischen Leidenschaften in die der Sterblichen, mildert auf das glücklichste alles was geschieht und jede That die begangen wird. Wie natürlich und reizend erscheint uns die Flucht der Helena, wenn wir in der schönen Frau nur die rechtmäßige Belohnung sehn die dem Glücklichen von einer Göttin verheißen und durch ihre Fügung zugeführt ward. Helena's Verrath wird so fast zu einem Dulden, ihre Treulosigkeit zu bemitleidenswerther Verblendung durch die Künste Aphroditens, gegen die die Götter selbst nicht geschützt waren. Ueberall mischt sich bei der Erzählung der griechischen Mythe der menschlichen Schuld diese geheime Nöthigung durch den Willen der Götter

bei, und deshalb scheinen die schuldigsten Hände vom Blute fast unbefleckt, das sie vergießen mußten.

Darunter links: Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Thetis wußte, daß ihr Sohn vor Troja den Tod finden würde. Deshalb wird er von ihr in Frauenkleidern im Palaste des Königs Lykomedes auf Skyros gehalten, dessen Töchter ihn seines goldblonden Haares wegen Pyrrha nannten. Odysseus aber hatte sich den Griechen erboten, den versteckten Helden dennoch ins Lager vor Troja zu führen. Er landet in Skyros. Lykomedes verläugnet Achill. Odysseus jedoch breitet Schmuck und prachtvolle Gewänder vor den Mädchen aus, darunter aber auch Waffen, und als Achill nach diesen greift, ertönen draußen plötzlich die Kriegstrompeten. Nun galt keine Verstellung mehr.

Achill ist im Begriff sich zu verrathen. Er hat einen Helm aufgesetzt und betrachtet sich im Spiegel eines Schildes. Die Mädchen umher sind mit den Schmucksachen beschäftigt. Jeder von ihnen ist eine eigenthümliche Natur verliehen. Die links sieht sich lächelnd und beglückt im Spiegel, den eine alte Frau ihr vorhält. Die andere wählt lange ehe sie sich entscheidet. Die letzte, die ihr über die Schulter sieht, ein angenehm, liebliches Gesichtchen, wählt lieber für die Schwester mit statt an sich selbst zu denken. Diese Scene enthält ein ganzes Gedicht, und zwar eins das Cornelius wiederum erfunden hat, denn von dem hier Dargestellten wurde ihm das Wenigste überliefert.

Rechts: Aphrodite und Ares von Diomed verwundet. Im Hintergrunde der Held der einen Stein schleudert. Athene sitzt auf dem Boden und sieht spöttisch den Unfall mit an. Sie war es, die Diomedes angefeuert hatte als er Ares verwundete, sie stand neben ihm auf dem Wagen, daß die Achse laut stöhnte weil sie den stärksten der Männer und die schreckliche Göttin

tragen mußte. Ares zückte die Lanze auf Diomed, Athene wandte sie ab, läßt aber Diomed dem Gotte mit dem Speer in die Seite stoßen, daß er wie neuntausend Männer aufschreiend zum Olymp empor flüchtet, wo er Zeus das tropfende Blut zeigt und in Klagen ausbricht. Hier dagegen sehen wir Zeus mit seiner Gemahlin Aphrodite belächeln, die am Handgelenk verwundet wurde als sie im Kampfe ihren Sohn Aeneas beschützte. Die Gestalt der Göttin, wie sie weinend dasitzt und sich verbinden läßt, ist sehr schön. Sie hat nichts Ueppiges, sondern die reinsten menschlichen Formen, wie denn auch die älteren griechischen Darstellungen Aphroditens nichts von der weichlichen Eleganz haben, ohne die eine spätere Zeit die Göttin nicht zu denken vermochte.

Vierter Theil der Deckengemälde. Oben: Das Opfer Iphigeniens. Rechts darunter: Der Abschied Hektors von Andromache ehe er zum Kampfe auszieht in dem er von Achill getödtet wird. Links: Priamus erbittet den Leichnam Hektors von Achill zurück. Achills rasende Rache erscheint weniger furchtbar, weil seine Trauer um Patroklus so maßlos war. Dreimal hatte er Hektor um Troja gejagt ehe er ihn tödtete. Dann durchbohrte er ihm die Sehnen an der Ferse, fesselte ihn mit den Füßen hinten an seinen Wagen und jagte vor den Mauern der Stadt, von denen das Volk herabsah. Nun kommt Priamus, knieet vor ihm und bittet um den zerfetzten Körper seines Sohnes um ihn bestatten zu dürfen. Homer beschreibt dann, wie er ihn empfängt und auf einem mit Maulthieren bespannten Wagen in die Stadt führt. Die letzte Scene des Gedichts ist der Eintritt des traurigen Zuges in Troja, der Jammer des Volkes und die Errichtung des ungeheuren Holzstoßes auf dem die Leiche verbrannt wird.

Hiermit sind Cornelius' mythologische Compositionen ge-

schlossen. Noch zu nennen die Bilder in der kleinen Vorhalle der Glyptothekſäle: Prometheus der den ersten Menschen bildet, und Pandora mit Epimetheus.

Im Jahre 1830 beendete Cornelius die Malerei in der Glyptothek. Er war seit fünf Jahren Director der Münchner Akademie. Der große Antheil den er an anderen Malereien hatte, welche unter seiner Leitung in München ausgeführt wurden, ist bekannt. Er leitete direct oder indirect was künstlerisch unternommen wurde und stand auf der Höhe desjenigen Einflusses, den man, im Gegensatz zu dem unsichtbar geistig wirkenden, als den sichtbar praktischen Einfluß des Momentes bezeichnen könnte. Viele große Künstler haben eine solche Stellung nie eingenommen. Goethe und Beethoven dirigirten niemals in unmittelbarer Weise wirkend die Literatur und Musik ihrer Zeit, wie Schiller oder Gluck und Händel gethan. Raphael übte von 1513—1520 eine solche Herrschaft aus. Er verdrängte Michelangelo, der sie vor ihm in Rom gehabt hatte und erst nach seinem Tode dort wieder auftrat. In der Zwischenzeit regierte er in Florenz das Künstlerthum.

Es ist kein Zweifel, daß eine öffentliche Stellung dieser Art, die große Anforderungen an eine große Kraft stellt und dadurch bedeutende Werke gleichsam erzwingt weil das Genie durch Ehrgeiz und Verpflichtung zu erhöhter Thätigkeit angetrieben wird, einem energischen Manne ungemeine Genugthuung gewähren kann. Aber es ist ebenso bekannt daß ein derartiger Antrieb später beinahe immer bedauert wird. Raphael, Michelangelo und Schiller, um bei diesen Dreien stehen zu bleiben, wurden zu Werken veranlaßt die sie in der Stille mit sich allein vielleicht anders und langsamer geschaffen hätten. Der leise Drang der einen Genius dahin oder dorthin lenkt wie zu nachtwandlerischem Umherirren, wo der Zufall nur und kaum

der eigene Wille die Richtung angiebt, die ſanfte Stimme welcher Goethe und Beethoven immer nachfolgten, verſtummt den lauten Anforderungen eines erwartenden und begehrenden Volkes gegenüber.

Von dieſem Geſichtspunkte aus ſind die Malereien zu betrachten welche Cornelius im Auftrage der Stadt München in der Ludwigskirche ausgeführt hat. Er malte nicht allein, und die Art, wie er zeichnete und malte, war eine andere als vorher. Das Hauptgemälde iſt eine Darſtellung des jüngſten Gerichts. Eine große Wand im Chore hinter dem Hauptaltar wird davon eingenommen. Cornelius fertigte den Carton in kleinerem Maßſtabe an, der darauf, Stück für Stück vergrößert, von ihm ſelbſt auf die Mauer gebracht wurde. Hier haben wir nur eine koloſſale Skizze vor uns, während in den anderen Cartons bis dahin die wirkliche Größe der ſpäteren Malereien gleich zu Grunde gelegt war. 1835 kam er mit dieſem Werke aus Rom nach München zurück und iſt mit ſeiner Ausführung bis zum Jahre 1840 beſchäftigt geweſen, hatte daneben jedoch noch eine Anzahl der größten Cartons für die übrigen Theile der Kirche zu zeichnen, die nun freilich nicht in ſeiner früheren Weiſe bis in's Einzelne vollendet ausfallen konnten, ſondern meiſtens die bloßen Umriſſe geben.

Das jüngſte Gericht iſt eine für eine katholiſche Kirche beſtellte Arbeit. In dieſen Worten liegt nothwendigerweiſe, daß ein Proteſtant dies Werk nicht in der Weiſe wie ein Katholik zu ſchätzen im Stande iſt. Der Proteſtant mag noch ſo tolerant, nur das Gemälde und ſeine Geſtalten im Auge haben: das was ein Katholik hier ſieht, kann er nicht erblicken. Deshalb erkläre ich mich hier für nicht competent. Die Arbeit iſt eine ungeheure. Die Zuſammenſtellung der einzelnen Gruppen eine glückliche. Der Carton, als er ankam, erregte ungemeines

Aufſehen in München. Auch ich bewundere ihn, aber erwärmen kann er mich nicht. Dieſes Aufſchweben der Seligen im Coſtüm der Zeit, ſo herrliche Gruppen ſie bilden mögen, dieſes Herunterreißen der Verdammten berührt mich nicht. Der Teufel mit den fetten Angſtſündern umher iſt mir gleichgültig und das Gefühl aus dem das Ganze hervorging mir ein fremdes. Ich kann nicht verläugnen, daß ich in der einen Geſtalt, die halbverdeckt von einer anderen dem Teufel naht, eine Anſpielung auf Luther erkenne. Es war eine Schwäche des großen Meiſters, ſich ſo weit den Münchner Anſchauungen dienſtbar zu machen. Aber noch einmal, wie ſoll ein Proteſtant dieſes Gemälde anſehen, wenn er es als eine katholiſche Kirchenarbeit betrachten muß? Ich kenne Cornelius, und weiß wie hoch er den Proteſtantismus und gerade die lutheriſche Bibel ſtellt, trotzdem daß er ein eifriger Katholik iſt. Gerade deshalb erwähne ich hier das Bedenkliche. Dergleichen kann nicht verſchwiegen werden, ſondern erfordert offene Beſprechung. Daß Luther die Walhalla erſt nachträglich zugeſtanden wurde, daß er hier als einer der Verdammten zum Teufel in die Hölle gebracht worden iſt, während König Ludwig unter den Seligen ſteht, dies ſind Dinge, die weder mit dem Ruhme des Königs, als des Mannes der Cornelius zuerſt erkannte und beſchäftigte, noch mit dem Ruhme des Meiſters tieferen Zuſammenhang haben, der nach dieſem jüngſten Gerichte noch ſo herrliche Compoſitionen ebenfalls geiſtlichen Inhalts, aber von freierem Geiſte geleitet als diesmal, geſchaffen hat.

Die Anordnung des jüngſten Gerichtes iſt eine hergebrachte. Schon Michelangelo folgte darin dem Luca Signorelli, und dieſer früheren Darſtellungen. Oben die Herrlichkeit des Himmels. Hier die Apoſtel zur Rechten, dort die Patriarchen zur Linken, in der Mitte Chriſtus mit Maria und Johannes dem

Täufer. Unter ihm die Engel die in die Auferſtehungs-Poſaunen ſtoßen. Links das Aufſchweben der Seligen, rechts das Herunterſchmettern der Verdammten; auf dem Boden das Auferſtehen der Todten.

Das jüngſte Gericht von Michelangelo in der Sixtiniſchen Capelle erſcheint, wenn man es überblicken gelernt hat, als ein ſo erſtaunliches Werk, daß der Eindruck immer größer und gewaltiger wird. Der letzte Moment alles Daſeins, wo mit einem Worte entſchieden werden ſoll, ob ewige Seligkeit oder Verdammniß von nun an das Schickſal jedes einzelnen ſein ſolle, iſt erſchütternd, auch für den der an keine ewige Verdammniß glaubt. Der Kampf der Herabgeſtoßenen die dennoch wieder emporkämpfen wollen, hat eine grauſenhafte Wahrheit, ihre verzweifelten Anſtrengungen, ſich nicht als verdammt anzuerkennen während die Diener der Hölle ſie zu ſich niederreißen, ſind ein fürchterliches Ringen. Ich finde dieſe Gedanken hier wieder, aber nicht in der Stärke wie bei Michelangelo. Ich habe bei allen Werken von Cornelius bis zu dieſem jüngſten Gericht ein Gefühl: ſo konnte nur dieſer eine große Meiſter ſehen und darſtellen; hier aber, wo eine Vergleichung möglich wird, fällt ſie nicht zu ſeinen Gunſten aus.

Ueber dem jüngſten Gericht, in der Wölbung des Chors, iſt die Schöpfung dargeſtellt, rechts und links davon Chöre von Engeln. Die Cartons befinden ſich in Baſel.

Der Grundplan der Ludwigskirche iſt ein Kreuz. Das jüngſte Gericht im Chor bildet das Ende des Langſchiffes, die Kreuzigung und die Anbetung der Könige die beiden Endpunkte des Querſchiffes. Dieſe Compoſitionen ſind im Carton wenig ausgeführt. Ebenſo die vier Evangeliſten welche im Kreuzgewölbe über der Anbetung in die vier Felder des Mauerwerks gemalt ſind. Koloſſale Geſtalten: Matthäus mit dem

Engel, Marcus mit dem Löwen, Lucas mit dem Ochsen, Johannes mit dem Adler. Im Kreuzgewölbe über der Kreuzigung dagegen die vier Kirchenväter.

Diese sind nicht von Cornelius, weder von ihm gemalt, noch die Cartons, noch die Skizzen dazu von ihm, sondern von Hermann, der in derselben Weise die Cartons der Verkündigung gezeichnet hat, welche über der Anbetung, zur Rechten und Linken, in Fresco von ihm gemalt sind. Die beiden Gestalten Christus und Magdalena rühren gleichfalls von Hermann her und sind in entsprechender Weise über der Kreuzigung von ihm ausgeführt worden. Nur zu der Christusgestalt, Magdalena gegenüber, lieferte Cornelius die Skizze. Professor Hermann ist einer von denen welche Cornelius nach Berlin folgten als er dahin berufen wurde. Ein umfangreiches, beinahe vollendetes Bild, Die Auferstehung, das für die Matthäuskirche angekauft wurde, ist seine letzte Arbeit und giebt den reinsten Begriff seines Stiles und seiner zarten Malerei.

Von denjenigen Fresken welche die Mitte des Gewölbes schmücken wo Langschiff und Transept sich kreuzen, sind nur diejenigen zwei Cartons hier ausgestellt welche Cornelius selbst zeichnete. Das Centrum des Gewölbes nimmt die Taube, das Symbol des heiligen Geistes ein, um sie her sind in vier Feldern, 1. die christlichen Fürsten und die Vertreter des Christenthums, 2. die Erzväter und Propheten, 3. die Apostel und Märtyrer, und 4. die Kirchenväter und Ordensstifter dargestellt. Die Cartons zu 1 und 3 sind von Moralt und Lacher gezeichnet und nicht vorhanden, die zu 2 und 4 dagegen von Cornelius, und für mich das schönste was er in der Ludwigskirche gethan hat.

In vollendeter Weise hat er die beiden Gruppen der Erzväter und Propheten mit einander vereinigt. Links Adam und

Eva, dann Noah, seine Familie hinter ihm, dann Jacob, sein Kind segnend, Isaac und Abraham, im Hintergrunde Joseph. Dagegen auf der andern Seite ganz zur Rechten der trauernde Jeremias, dann Jesaias, Daniel und Moses; im Hintergrunde David.

Darunter die Kirchenväter und die Ordensstifter. Ganz zur Linken Ambrosius, dann Bonaventura, Thomas von Aquin und Augustinus, dahinter Gregor; ganz zur Rechten dagegen auf der andern Seite Loyola, Domenicus, Franciscus, Bernhard und Hieronymus, und im Hintergrunde Benedictus.

Die Ausmalung der Ludwigskirche war Cornelius' letzte Münchener Arbeit. Friedrich Wilhelm IV. kam zur Regierung und berief ihn nach Berlin. Bedeutende Werke wurden hier in Aussicht gestellt. Das was gethan werden sollte, war einstweilen noch nicht festgestellt. Werfen wir einen Blick zurück auf Cornelius' frühere Werke und fragen, was konnte jetzt noch geschehn? Welche Aufgabe erdacht werden um einen Geist wie den dieses Mannes zu neuen Produktionen zu reizen.

Cornelius ist nicht dazu geschaffen, dem leichtsinnigen Gedankengange der momentanen Stimmung des Publikums dienstbar zu sein. Alles Genrehafte ist ihm unmöglich. Genre nennt man die Darstellung der Dinge ihrer angenehmen Oberfläche nach. Das Höchste was ein Genrebild erreicht, ist daß es hübsch und interessant sei. Es giebt Genremaler deren Arbeiten mit einer Wahrheit und Tiefe der Auffassung gemalt sind, daß man sie zu den großen Künstlern rechnen muß, aber die großen weltbewegenden Gedanken vermögen sie nicht darzustellen, die vermögen überhaupt nur Wenige in Gestalten auszudrücken. Cornelius ist einer von diesen Wenigen, und es fragt sich, was hatte er noch vor sich wenn er den Weg seiner innern Entwicklung ansteigend weiter verfolgen sollte.

Die tiefſten Gedanken der antiken Welt hatte er erſchöpft, es blieben nur die des Chriſtenthums übrig. Es kann kein Zweifel walten, daß es eine maleriſche Darſtellung dieſer Ideen gebe. Nur können für Proteſtanten die althergebrachten romaniſchen Gemäldeformeln nicht mehr gebraucht werden. Byzantiniſchen Urſprungs ſelber dienten dieſe zur Anfertigung von Bildern, deren Anblick nicht etwa freiwillige Betrachtungen erwecken ſollte, ſondern die Gemälde ſelbſt ſollten geheiligte Gegenſtände ſein und die Tafel und die Farben angebetet werden. Das widerſtrebt uns. Gemälde ſind für uns nur Gleichniſſe. Confeſſionell religiöſe Gemälde kennen wir nicht. Wohl aber theologiſche Darſtellungen, die das enthalten was alle Chriſten vereint, nicht aber was die Sekten und Confeſſionen getrennt hält. Und in dieſem Sinne begann Cornelius jetzt in Berlin die Compoſitionen für das Camposanto. Hier iſt alles ſeine eigene Schöpfung, hier zeichnete er wie ein Deutſcher deſſen Phantaſie von dem Inhalt der Bibel zur höchſten eigenen Thätigkeit erregt worden iſt. Dieſe Werke ſind der würdigſte Abſchluß ſeiner Thätigkeit. Kein Proteſtant kann ſagen ſie widerſprächen ſeiner Ueberzeugung, kein Katholik ſie verwerflich finden. Denn was hier gefunden und mitgetheilt wird, iſt geſchieden von kirchlich individuellen Anſichten und bildet wie Dantes Gedichte, die auch den Himmel und die Hölle berühren, ein gemeinſames Gebiet, das jedem der es betreten will offen ſteht.

Die Arbeiten mit welchen Cornelius in Berlin beauftragt wurde, waren ſo großartiger Natur, daß ſie wenn allein der äußere Raum in Betracht gezogen wird eine größere Fläche vielleicht eingenommen hätten als Alles zuſammengenommen was bis dahin von ihm geſchaffen worden war. Vier Wände, jede 180 Fuß lang und von bedeutender Höhe, boten ſich dar und ſoll-

ten mit seinen Compositionen bedeckt werden. Man wollte einen neuen Dom auf der Stelle des heutigen erbauen, daneben ein Camposanto, d. h. einen Begräbnißplatz für die Königliche Familie. Vier Hallen, nach außen hin durch glatte Mauern abgeschlossen, umgeben einen in ihrer Mitte liegenden freien Hof. Die Innenseite dieser vier Wände war für die Gemälde bestimmt.

Cornelius ging nach Italien um die erste Skizze sämmtlicher Malereien zu zeichnen. 1846 kam er zurück und begann die Cartons der einzelnen Theile. Die Blätter welche eine Uebersicht des Ganzen geben, vier an der Zahl, sind zuerst zu betrachten.

Es liegen der Zusammenstellung dieser langen Gemäldereihen tiefe Gedanken zu Grunde. Die Lehren des Christenthums über Tod, Sünde, Vergebung und Erlösung bilden symbolisch ineinandergreifend den Inhalt der auf den vier Wänden anzubringenden Gemälde: dem unbefangenen Beschauer erscheinen sie als eine Reihe von dargestellten Begebenheiten, wie sie in den Evangelien erzählt und in der Offenbarung angedeutet sind. Je tiefer wir die ganze Schöpfung betrachten, umsomehr wird alles was wir an Thaten, Dingen und Verhältnissen erblicken, nur ein Symbol ewiger einfacher Gedanken sein; trotzdem aber bieten dieselben Thaten, Dinge und Verhältnisse auch dem Auge dessen einen wahrhaftigen Anblick dar, der unbefangen sie nur für das nimmt was sie ihrer Oberfläche nach zu sein scheinen; und so sei es hier gestattet, nur äußerlich die Namen der einzelnen Bilder anzuführen.

Die Eintheilung der Wände ist höchst geschmackvoll und in ihrer Einfachheit den ungemeinen Räumen glücklich angepaßt. Es stehen immer je drei Bilder übereinander: ein Hauptbild in der Mitte, eine Lünette über ihm, eine schmale Predella

unter ihm. Koloſſale Figuren trennen die Compoſitionen und laſſen jedes Gemälde als ein Werk für ſich erſcheinen, während die ganze Wand dann doch wieder organiſchen Zuſammenhang gewinnt.

Die erſte Wand, in deren Mitte eine Thür iſt, enthält fünf Hauptbilder. Rechts das erſte: Die Auferſtehung, dann Das neue Jeruſalem, Die klugen und die thörichten Jungfrauen, Die Zerſtörung Babylons, Die apokalyptiſchen Reiter.

Die zweite, dieſer gegenüberliegende Wand, ebenfalls mit einer Thür in der Mitte: Die Bekehrung des Saulus, Die Heilung des Kranken durch den Schatten des Petrus, Die Ausgießung des heiligen Geiſtes, Die Heilung des Gichtbrüchigen, Philippus und der Kämmerer.

Die dritte Wand mit nur drei Bildern: Der Jüngling zu Nain, Thomas erblickt die Wundmale, Erweckung des Lazarus.

Die letzte Wand: Die Grablegung, Die Anbetung der Könige, Die Ehebrecherin vor Chriſto.

Zu dieſen Haupt-Mittelbildern ſtehen die Lünetten und die Predellen in Beziehung. Immer drei bilden einen Gedanken, immer eine ganze Wand abermals einen Gedanken. Schließlich alle vier Wände zuſammen geben den Inhalt des Chriſtenthums in ſymboliſcher Darſtellung. Doch kann von einer Wirkſamkeit dieſer tieferen Abſichten erſt dann die Rede ſein, wenn das Gebäude errichtet und die Malereien darin ausgeführt ſind. Für uns tritt überhaupt dieſer geſammte Inhalt hier zurück. Es kommt darauf an, die Entwicklung des Meiſters in dem was fertig wurde zu erfaſſen. Und ſo iſt es gewiß keine Willkür, ſondern innere Geſetzmäßigkeit, wenn er zuerſt mit den vier apokalyptiſchen Reitern die Reihe der Cartons eröffnete.

Meinem Gefühle nach knüpft dieſes Bild an die Ilias-

bilder an. Cornelius hatte eine lange Pauſe gemacht, in der er arbeiten mußte was Andere wollten. Nun begann er wieder zu thun was Er wollte. In Berlin trat er wieder in die Stille zurück, aus der ihn ſeine letzte Münchener Zeit herausgeriſſen. In Berlin verſchwindet Alles unter dem großen Wellenſchlage unzähliger Dinge die den Tag beherrſchen. In München war Cornelius zuletzt der geweſen, der neben dem Könige als die bedeutendſte Perſon der Stadt galt, in Berlin wurde er beinahe ein Privatmann, der in glänzender Einſamkeit weiterarbeitete. Er hatte wieder ſeine Zeit und ſeine Gedanken für ſich allein und gab ſich ihnen hin. Cornelius war in Berlin, trotzdem daß er als Fremder erſchien und für die Meiſten ein Fremder blieb, mehr in der richtigen Atmoſphäre als irgendwo anders.

In den Iliasbildern hatte er die Wuth und Leidenſchaft ſo gewaltig dargeſtellt daß kaum eine Steigerung möglich ſchien; aber ſie wird überboten von der unbarmherzigen Zerſtörung die auf den Cartons der vier apokalyptiſchen Reiter zum Ausbruch kommt. Gegen die vernichtende Kraft dieſer Gewalten kommt der ganze Olymp nicht an. Die Peſt, der Hunger, der Krieg, der Tod ſauſen über die Erde daß die Gebirge wie Kieſelſteine fortſpringen unter den Hufen der Pferde. Wir ahnen eine endliche Zerſtörung alles Lebendigen. Sie iſt denkbar für uns. Das iſt es was dieſem Bilde ſeine grauſenhafte Wahrheit giebt. Was die Griechen das Fatum nannten, die unergründliche Macht die ſtärker als die Götter ſelbſt iſt, die tritt hier auf in den vier Geſtalten und rollt wie eine ungeheuere Walze über die Erde um alles platt und gleich zu drücken.

Wohin dieſer Carton geſchickt wurde, da hat er die anderen Werke verdunkelt die neben ihm ausgeſtellt waren. Von

solchem Geiste, wie diese vier Reiter, sind die Dämonen erfüllt die auf Michelangelo's letztem Gerichte mit den Verdammten kämpfen.

Als Lünette darüber die Engel welche die Schalen des Zorns ausgießen, sie sind gleichsam die Ueberschrift dazu, die Wolken die über der Landschaft schweben.

Der zweite Carton: Die Erscheinung des himmlischen Jerusalems. Ebenso natürlich als der Glaube an die einstmalige Vernichtung der Menschheit ist der, daß dennoch wenige Auserwählte entrinnen werden um den Anfang eines Daseins zu bilden. Wie hinter uns die Sündfluth liegt, aus der Noah gerettet ward, und wie die Erzählung dieser alten Sage einem geheimen Gefühl der Anerkennung, es sei wirklich so gewesen, in uns begegnet, ebenso hegen wir für die Zukunft ähnliche Ahnungen; wir denken, die Sonne wird wieder scheinen nach all der Finsterniß. Alle konnten sie nicht vernichtet werden. Diesen Gedanken lese ich aus dem Bilde heraus. Auf einer Felsspitze haben die letzten Ueberbleibsel der Menschheit sich festgesetzt, da erweckt sie die himmlische Erscheinung aus ihrer Stumpfheit. Wie schön, daß die Kinder sie zuerst gewahren und die Aelteren aufrütteln. Die Lunette muß dazu genommen werden: Johannes, der von der Höhe herab dies hereinbrechende Glück sieht. Der Teufel, das böse Princip, wird gefesselt und in den Abgrund geschleudert, das Gute herrscht allein; ein Reich irdischer Seligkeit erschließt sich. Von Ferne kommen die Könige, es zu begrüßen.

Der dritte Carton: Die Auferstehung. Mit diesem Bilde hat Cornelius endlich das gegeben was von dem Gedanken an ein jüngstes Gericht der Darstellung fähig ist. Kein Teufel mehr mit seinen Trabanten, keine sich quälenden, herabgerissenen, gekniffenen, verhöhnten Verdammten, sondern ein Erwachen der

Guten und der Böſen zugleich, und jeder ſeinen eigenen Gedanken anheimgegeben. Auf dem Felſen oben liegt der Engel des Gerichts in Schlummer verſunken. Keine äußere Gewalt trennt und vereinigt die Geſtalten. Das Entzücken derer die ſich wiederfinden, beherrſcht die Stimmung des Ganzen.

Wie begreiflich, wie tröſtend und beruhigend ſind dieſe Scenen. Wenn von einem Daſein nach dem Tode ein ahnendes Gefühl uns beſchleicht, da ſträubt ſich unſer Gemüth gegen Bilder unbarmherziger Höllenqualen. Wir verlangen friedliche Vorſtellungen. Ewige Verdammniß und Teufel ſind keine Begriffe deren wir bedürftig wären und die uns in irgend einem Momente des Lebens fruchtbringend vor die Seele träten. Wir verläugnen ſie weiter nicht denen gegenüber die mit Heftigkeit an ihnen feſthalten, aber wir wollen nichts damit zu thun haben. Wie ſchön hat Cornelius dieſe Ungewißheit deſſen was uns erwartet und zugleich dieſe ſichere Hoffnung auf Glück und Verſöhnung ausgedrückt. Selbſt bei denen die angſtvoll ſich wieder zu Boden ſtürzen oder entfliehen, iſt nicht angedeutet daß ſie einer ewigen Vernichtung entgegeneilen, ſondern dieſe Verzweiflung, die ſie fühlen, kann ebenſo gut der letzte Moment der Qual ſein, und im nächſten Augenblick auch über ſie der Friede ausgegoſſen werden, deſſen die anderen ſchon theilhaftig wurden.

Der vierte Carton, Der Fall Babylons. Der Inhalt dieſer Arbeit, der letzten die Cornelius in Berlin beendete ehe er nach Italien ging, entſpricht meinem Gefühl nach nicht in dem Maße einem allgemeinen, großen Gedankenzuge der Menſchheit wie dies bei den anderen der Fall iſt. Es ſind myſtiſche Geſtalten und Begebenheiten. Statt zu urtheilen bedenken wir jedoch: — ein Mann wie Cornelius, der hoch über der Maſſe der Menſchen ſteht die mit geringeren geiſtigen Gaben ausge-

ſtattet wurden, wenn der in hohem Alter in der Geſtaltung ſolcher Dinge ſein Genügen findet, muß er, ſelbſt wenn wir ihn nicht gleich verſtehen, dennoch etwas hineingelegt haben, das nicht unverſtändlich an ſich ſondern unverſtändlich für uns iſt, deshalb weil wir nicht mit ihm auf gleicher Stufe ſtehn. Die letzte Periode menſchlicher Geiſtesentwicklung verliert ſich naturgemäß ins myſtiſche. Bei Göthe war das ebenſo. Die meiſten Menſchen werden ſchon bei 70 Jahren matter und fühlen ſich abnehmend oder ſtillſtehend. Wer von uns alſo beſitzt einen Maßſtab, den Gedanken derer nachzugehen, die nahe den Achtzigern noch im Wachsthum begriffen einen Ausdruck dafür ſuchen? Wir können wohl das Einzelne der Compoſition benennen und erklären, wie die letzten Theile von Goethe's Fauſt, aber uns fehlt die deutliche Erkenntniß doch, welche geheimen Erfahrungen der Dichter mit dem Ganzen bezeichnen wollte.

Die Predellen enthalten die Werke der Barmherzigkeit. Die erſte Predella: Die Tröſtung der Gefangenen, darauf Die Tröſtung der Leidtragenden, endlich Die Zurechtweiſung der Verirrten. Die zweite Predella, Die Speiſung der Hungrigen. Die Auffaſſung dieſer Scenen iſt für Cornelius wieder ein Fortſchritt. Während in den Figuren der Hauptbilder das Individuelle zurücktritt damit auch nicht das Geringſte den Eindruck des Ganzen unterbreche, iſt hier eine Reihe von Momenten gegeben, die vielleicht nur Cornelius allein ſo natürlich darzuſtellen vermochte ohne genrehaft zu werden.

Seine Figuren ſind typiſch; man könnte gleich ein Dutzend andere nach jeder erfinden. Beſtohlen worden iſt Cornelius ſehr ſelten, aber unbewußt nachgeahmt in einer Weiſe, daß man ganze Serien von Figuren aus den Bildern der verſchiedenſten Künſtler herausnehmen könnte, die alle auf denſelben Urſprung zurücklaufen. Denn dies ſteht unbeſtreitbar feſt: erfinden kann

nur das Genie, und jede ſchwächere Kraft borgt und empfängt von der ſtärkeren; und wenn ſie ſich ihrer abſichtlich erwehren wollte, es bleibt ihr dennoch zuletzt nichts übrig als nachzuahmen. Und auf dieſer Nöthigung, in geiſtigen Dingen an die ſtärkere Kraft ſich anlehnen zu müſſen, beruht alle Entwicklung und aller Fortſchritt.

Im Jahre 1854 ging Cornelius zum letzten Male nach Italien und kehrte nicht zurück. Er lebt in Rom ſeitdem. Lange Jahre ſchon ſtockt der Bau des Camposanto. Dennoch arbeitete er fort an den Entwürfen dafür. Das letzte was er hierhergeſchickt hat, iſt die Farbenſkizze für die Altarniſche des großen Domes, an deſſen Bau auf's neue lebhaft gedacht wurde.

Bei dieſem Werke iſt zweierlei vorweg in Anſchlag zu bringen. Erſtens, daß es als Entwurf nur eine Idee des Ganzen giebt, wie es werden ſoll, und zweitens, daß es für eine gebogene Fläche beſtimmt iſt. Kommt es in koloſſaler Größe zur Ausführung, ſo wird es höher und ſchmaler erſcheinen als hier, und dadurch die Mitte mehr zur Mitte werden. Auch wird dann die etagenförmige Eintheilung einen durchaus anderen Eindruck machen.

Dies Gemälde iſt ein ſymboliſches. Es giebt im Bereiche des menſchlichen Geiſtes eine Gattung von Gedanken, deren Darſtellung in feſten Worten nicht möglich iſt. Es ſind gleichſam nur Gedankenanfänge, und wir beſitzen nicht die Kraft, hier abzuſchließen und feſte Anſchauungen mitzutheilen. Deshalb bedienen wir uns der Gleichniſſe, um anzudeuten um was es ſich handelt. Wenn die letzten Dinge die wir in der Zukunft zu erwarten haben, unſeren Geiſt berühren, können wir nicht ſagen *wie* ſie eintreffen werden. Um ſie trotzdem zu bezeichnen, nehmen wir zu Symbolen unſere Zuflucht. Wir

legen gewiſſen Bildern oder Zeichen die Kraft bei, das anzudeuten was wir meinen und deutlicher auszuſprechen nicht die Fähigkeit beſitzen oder Scheu tragen.

Ein ſolcher Gedanke iſt der von der Erwartung des jüngſten Gerichts. Es iſt uns überhaupt unmöglich, unſern Zuſtand nach dem Tode als etwas Feſtes zu erblicken, das wir mit Sicherheit in beſtimmter Geſtalt vor uns ſehn. So wenig ein junger Adler, der noch im Ei ſteckt, ſich den Zuſtand denken kann, daß er mit ausgebreiteten Flügeln zwiſchen Sonne und Erde ſchweben werde, ſo wenig vermag ſich unſere Phantaſie beim Gedanken an die Unſterblichkeit und ihre verſchiedenen Stufen aus bloßen Ahnungen zu reellen Anſchauungen loszuarbeiten.

Nun aber wird eine Darſtellung dennoch begehrt. Es wird vom Künſtler verlangt, das nicht Darſtellbare darzuſtellen. Er genügt den gemachten Anforderungen. Er benutzt diejenigen Bilder, welche ſeit langen Zeiten hergebrachter Weiſe für dieſe Dinge gebraucht worden ſind. Und ſo iſt es Cornelius gelungen, eine Compoſition von großer Bedeutung hervorzubringen, wenn auch das was wir ſchön daran nennen dürfen, ſich mehr dem genaueren Verſtändniſſe derer erſchließen wird, deren Auge und Sinn an dergleichen Gemälde gewöhnt ſind, als der unbefangenen Betrachtung anderer, die nicht ſogleich wiſſen was dieſe Reihen von Geſtalten zu bedeuten haben.

Proteſtanten ſind nicht gut in der Lage, die himmliſchen Heerſchaaren, wie ſie hier angeordnet ſind, ſogleich zu überſehen. Es iſt eine Art geiſtlicher Schlachtordnung. Alle Geſtalten welche die Kirchengeſchichte als Häupter ihrer Entwickelung aufweiſt, ſind verſammelt. Hiſtoriſch genommen iſt mir das Gemälde weder fremd noch meinem Gefühl widerſprechend,

allein als Altarbild einer proteſtantiſchen Kirche wüßte ich es kaum zu denken. Es wird eine Zeit geben, wo uns die katholiſchen Anſchauungen wieder näher ſtehen werden, denn die älteſte Kirchengeſchichte, vor der Trennung der Confeſſionen, iſt gewiſſermaßen ebenſo gut die unſere als die der Katholiken. Dieſe Anerkennung unſererſeits muß jedoch eine freiwillige ſein und hat nichts Verbindliches, und ſo lange im Schooße der proteſtantiſchen Kirche die Annahme dieſer Freiwilligkeit nicht eine völlig durchgedrungene iſt, ſtehen jene Zeiten und Männer und Thaten uns fern, und wir weiſen alles ab was über die Bibel und das von Jedem in ihr Gefundene hinausgeht.

Cornelius iſt ein Katholik, es war alſo nothwendig daß er ſeine Aufgabe als Katholik auffaßte und daß ſein Gemälde in dieſem Sinne ausfiel. Wir gewahren wieder den tiefgehenden Unterſchied zwiſchen confeſſioneller und theologiſcher Kunſt. Die confeſſionelle Kunſt iſt bedingt und gebunden, beſtimmte Figuren müſſen in beſtimmter Stellung vorhanden ſein, gewiſſe Symbole dürfen nicht fehlen und die Anordnung des Ganzen war vorher gegeben, ehe noch der Künſtler wußte wie und was er arbeiten wollte. Dagegen in der theologiſchen Kunſt iſt alles in Freiheit der eigenen Willkür überlaſſen. Die Compoſitionen des Campoſanto zeigen es. Wie treten uns da die Geſtalten ohne Prätenſion entgegen, während hier die Kirchenväter und Märtyrer und alle die anderen Männer der Kirche, die einen feſten geiſtlichen Rang haben, ohne Weiteres Anſpruch erheben auf die äußere Ehre die ihnen zukommt.

Es iſt durchaus natürlich, daß Cornelius, wo es ſich um kirchliche Dinge handelte, den von Jugend auf am Rhein, in München und in Italien empfangenen Eindrücken folgte. Er hat nie in einem proteſtantiſchen Lande gelebt. Der kurze Aufenthalt in Berlin iſt kaum anzuſchlagen. Da wo er ſich ſeinem

Genie hingeben konnte, findet sich kein Anklang an das was ihn sonst dem größeren Theile des Volkes in Norddeutschland entfremden müßte. Wie frei und groß haben wir seinen Gang vor uns. Zuerst der Faust und die Nibelungen, die beiden größten deutschen Gedichte, reizen ihn. Dann die griechische Götter- und Heldensage, das Schönste und Gewaltigste was es außer dem Christenthume giebt, endlich dieses selbst und zwar in den Camposantobildern auf eine Weise gefaßt, die nichts weiß von kirchlicher Trennung und streitiger Lehre. Ueberall wo er frei walten durfte, geht der Meister unbekümmert um alles Aeußere seiner eigenen großen Natur nach, und wo ihm vorgeschrieben wurde was er darstellen sollte, bequemte er sich den Verhältnissen an. Die Werke welche in letzterer Weise entstanden sind, könnten ebensogut nicht da sein, Cornelius wäre derselbe große Künstler.

Das Größte was er geleistet hat, besitzen wir hier und haben es vor Augen. Werden diese Werke uns erst vertraut geworden sein, dann wird sich ihre Wirkung auf die fernere Entwicklung der deutschen Kunst als eine durchgreifende manifestiren. Denn das allein fördert: immer von dem Größten berührt zu werden das geleistet worden ist, nicht um es nachzuahmen, sondern um die Gesinnung in sich zu nähren aus der es hervorging.

Aber es handelt sich hier nur zum geringsten Theile um die Kunst. Es hieße den Werth Raphaels und Michelangelos, Goethes, Schillers und Shakespeares sehr niedrig anschlagen, wenn man ihre Werke nur als Förderungsmittel für Maler, Bildhauer, Schriftsteller und Dramendichter betrachten wollte. Das wäre eine kümmerliche Beschränkung ihrer Wirksamkeit. An Jedermann wenden sie sich, Jeden belehren, erheben und erquicken sie, wer es auch sei. Und so werden auch Cornelius'

Werke, wenn ſie ſich erſt eine würdige Stelle erobert haben, wo ſie, gleich den Schätzen des alten und neuen Muſeums, jederzeit und Jedermann zugänglich ſind, ihren Rang unter den edelſten Erzeugniſſen der neueſten Zeiten einnehmen. Deshalb muß Jedem der ein Gefühl für die Förderung des Volkes hat, daran gelegen ſein, daß das fernere Schickſal dieſer Werke ſich in einer Weiſe geſtalte, welche dem eigenen Werthe der ihnen innewohnt, und der Würde des Landes entſpreche, in deſſen Beſitz ſie ſich befinden.

Goethe in Italien.

Kein Volk vermag mit ſolcher Genugthuung auf die Geſchichte ſeiner geiſtigen Thätigkeit zurückzublicken als wir Deutſchen.

Keine andere von den modernen Nationen hat Männer hervorgebracht, in deren innerſtes Daſein ſie ſich mit ſolcher Liebe verſenken könnte, als wir in das Luthers, Leſſings, Goethes und Schillers, — und Anderer, die, wenn auch nicht gleichbegabt, ſo doch gleichberechtigt neben ihnen ſtehen.

Darin aber liegt die Eigenthümlichkeit der Männer welche Deutſchland verherrlichen, daß ſie nach allen Richtungen ihres Weſens hin dem Volke in edelſter Weiſe völlig einverleibt erſcheinen. Nicht durch dieſe oder jene Gaben des Geiſtes haben ſie ihrem Vaterlande Nutzen und Ehre gebracht, ſondern durch ihre ganze Exiſtenz, Alles in Einem, erhebend und veredelnd eingewirkt.

Deutſchland ſteht durch den Beſitz ſolcher Männer einzig da unter den neueren Völkern, in deren Reihe es die erſte Stelle einnimmt.

Dieſer Ruhm jedoch iſt neueren Datums. Durch die Namen jener vier Männer umgrenzt ſich der Zeitraum der für uns ein ſo glorreicher geworden iſt. Luther war der älteſte unter ihnen. Vor dem ſechszehnten Jahrhundert, mit deſſen Anfängen Luthers Wirken beginnt, waren die Deutſchen einer andern Nation untergeordnet. Unſere Bildung ſtützte ſich

auf fremde Arbeit. Ein anderes Land trug damals den Preis davon: Italien.

Aber auch dies nicht durch seine eigene Kraft allein. Sondern wiederaufnehmend die Gedanken der alten Griechen, die nun seit Jahrtausenden schon die reinste Quelle geistiger Cultur sind, stieg die italienische Nation über die andern empor und unterwarf sie ihrem Einflusse. Am meisten lernten die Deutschen von ihr. Griechen, Italiener und Deutsche sind die einander ablösenden Träger des Vorrechtes, die edelsten Güter des Menschengeschlechtes zu bewahren und zu vermehren. Diese drei Völker bleiben unzertrennlich und können nicht eins ohne das andere gedacht werden wenn im höchsten Sinne von der Geschichte des Menschengeschlechtes die Rede ist.

Es war eine gewaltige Bewegung, als sich das Italien des funfzehnten Jahrhunderts auf die Hinterlassenschaft der antiken Völker warf, und Deutschland ihm in diesem Bestreben nachfolgte.

Eine neue Kunst, eine neue Gelehrsamkeit, eine erneute Religion waren die Früchte dieser Anstrengung. Es schien, als sollte damals schon der Gewinnst für alle folgenden Zeiten gezogen und sichergestellt sein; aber noch einmal dennoch ging fast Alles wieder verloren. Ein Zufall, könnte man sagen, (wenn bei so ungeheuren Ereignissen dieses Wort erlaubt wäre), brachte gerade in den Zeiten in denen die Dinge sich am schönsten zu entwickeln schienen, die Throne von mehr als halb Europa in eine einzige Hand zusammen. Ein wunderliches Glücksspiel war es, durch das bei so viel sich kreuzenden Heirathen und Todesfällen der einzige Karl der Fünfte zurückblieb, dem alle Einsätze zufielen. Und indem die Familie dieses Mannes, die keine nationale Dynastie sein konnte weil zu verschiedenartige Nationen ihr gehorchen sollten, mit der größten Anstren-

gung zwei Jahrhunderte lang jede nationale Bestrebung in ihren Landen zu unterdrücken und das protestantische nördliche Deutschland zumeist in seiner freien Entfaltung niederzuhalten bestrebt war, brachte sie es endlich doch nur dahin, daß sie selbst sammt ihren Völkern langsam zu Grunde ging, während Frankreich, der alte Feind der Habsburger, politisch und literarisch allmächtigen Einfluß gewann. Erst nachdem auch dieser überwunden und abgethan war trat Deutschland wieder auf. Sich zurückwendend zu den antiken Völkern und den Italienern der vergangenen Jahrhunderte, hob es sich zu frischer Blüthe empor. Soll diese neueste Arbeit, die bei uns geschah, mit dem Namen eines einzigen Mannes symbolisch umfassend bezeichnet werden, so sagen wir Goethe, und wollen wir den entscheidenden Moment seines Lebens nennen, in dem er für die große Mission gleichsam die letzte Weihe erhielt, so sagen wir Goethe's Reise nach Italien.

Auch die Blüthe des französischen Geistes entstand aus der Aneignung der italienischen Cultur und aus dem Studium der antiken Muster. — Die bildenden Künste wurden in Frankreich nicht weiter gebracht, die Literatur jedoch auf eine hohe Stufe erhoben. Und selbst dann noch blieb diesen Bestrebungen ihr eigenthümliches Wachsthum, als auch in Frankreich die bürgerliche Unabhängigkeit in Politik und Religion der ärgsten Unterdrückung anheimfiel. Der Aplomb und dennoch die Leichtigkeit mit der die Franzosen die Dinge angriffen, die elegante Deutlichkeit der Sprache, die für die feinsten Nüancen des Gedankens immer neue Wort- und Satzcombinationen bereit hatte, bewirkten im Reiche der Schriftstellerei eine Umwälzung, wie etwa die Einführung der Artillerie in der Kriegsführung. Es

schien die französische Sprache das einzige Mittel sich dem gebildeten Publikum in Europa verständlich zu machen. In keinem Lande aber unterwarf man sich dem fremden Elemente williger als bei uns in Deutschland.

Dieser Einfluß durchdrang das geistige Leben der Epoche in die Goethe's erste Entwickelung fällt, beinahe ausschließlich.

Die ersten Theatereindrücke empfing er als Knabe durch französische Schauspieler. Die Mitschuldigen, seine frühste dramatische Arbeit, entsprang, Form und Gedanken nach, der französischen Comödie. Werther ist ein Echo der neuen Heloise Rousseau's, Clavigo entspricht durchaus den Stücken Beaumarchais', und Götz von Berlichingen sogar hat ebensoviel dem Einflusse der französischen Literatur, als in anderer Beziehung Shakspeare zu danken. Denn wie im siebzehnten Jahrhundert die steife, gezierte Sprache von Frankreich gekommen war, so ging in der Mitte des achtzehnten das Drängen nach ungeschminkter Natürlichkeit zuerst wiederum von Paris aus. Lessing ward davon ergriffen; er führte Diderot in Deutschland ein, den ersten Vertreter dieser neuen Richtung. Goethe gab sich ihrem Einflusse willig hin. Es lag das in der Luft der damaligen Zeiten und schien durchaus verträglich mit der strengsten Vorliebe für die eigene Nationalität. In Goethe's und Schiller's Schriften finden wir bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein durchgängig mehr französische Fremdwörter angewandt, als man heute irgend einem deutschen Schriftsteller gestatten möchte.

Goethe's Fortgehen aus Frankfurt nach Weimar änderte nichts in dieser unbewußten Abhängigkeit. Er trat jetzt Wieland näher, dessen gesammte literarische Thätigkeit nach Pariser Vorbildern zugeschnitten war. Der Herzog schwärmte für die classische Tragödie nach dem Muster Corneille's und Racine's.

Voltaire und Rouſſeau ſtanden als die großen literariſchen Geſtirne da, gegen deren weitverſtreute Strahlen die deutſchen Schriftſteller geringe Lichter waren, und in Berlin hielt Friedrich der Große ſtreng die alte Anſicht von der Unbrauchbarkeit der deutſchen Sprache aufrecht.

Goethe hat niemals gegen dieſe Richtung Oppoſition gemacht. Im Gegentheil, er gab ſich, wie alle gebildeten Deutſchen ſeiner Zeit, Mühe die fremde Sprache flüſſig zu gebrauchen. Wie Leſſing, der doch gewiß kein Franzoſenfreund war und dennoch zuerſt ſeinen Laokoon franzöſiſch zu ſchreiben ſogar ſchon begonnen hatte, hätte Goethe unter Umſtänden vielleicht ähnlich verfahren können. Auch die Liebe zu Shakſpeare und zu den deutſchen Volksliedern bildete keinen Gegenſatz gegen das was aus Frankreich kam. Und endlich, es lag überhaupt nicht in Goethe's Natur, ſich irgend einer Strömung ſcharf entgegenzuſtellen. Mehr inſtinctmäßig ſuchte er gelegentlich für das zu wirken was er als gut erkannte. Seine eigenthümliche Art unbewußt zu handeln (er nennt dies Weſen ſeine Dumpfheit), zog ihn auf dunkelen Wegen zur Wahrheit hin. Immer unerträglicher wurde ihm der allgemeine geiſtige Zuſtand in Deutſchland, ſeine Arbeiten blieben unvollendet, eine Lücke fühlte er in ſeinem Geiſte die er auszufüllen ſich ſehnte, abſchütteln wollte er einmal alles Fremdartige das ihn bedrückte, er wußte ſelbſt kaum wie er es nennen ſollte: und eine immer ſtärker werdende Sehnſucht zog ihn nach Italien, als wäre dort zu finden was ihm fehlte, dort in dem Lande das ihm ſeit ſeinen Kinderjahren als eine entzückende Ferne vor Augen ſtand.

Im älterlichen Hauſe hingen Piraneſi's Kupferſtiche an den Wänden, die den ernſt großartigen Charakter der römiſchen Bauwerke, wie ſie theils in Ruinen liegen oder noch erhalten

daſtehen mitten in bewegten Straßen, kraftvoll zur Anſchauung bringen.

Der Vater hatte in jungen Jahren ſelbſt Italien bereiſt und las in guten Stunden aus den dort geführten Tagebüchern vor. Italieniſche Familien waren anſäſſig in Frankfurt und unterhielten leiſen Zuſammenhang mit dem Vaterlande. Einige von Goethe's Gedichten, geſchrieben lange bevor er die Reiſe unternahm, ſprechen ſeine Sehnſucht mit lockender Gewalt aus und zeigen eine träumende, vorahnende Anſchauung der italieniſchen Natur, daß man meint, er müſſe die Dinge mit Augen geſehen haben, um ſie ſo leibhaftig zu ſchildern.

Was ihn von Jahr zu Jahr abhielt dieſem Verlangen nachzugeben, war wirkliche, ihn an die Scholle feſſelnde Thätigkeit. Zeitlebens ſah ſich Goethe meiſtens in ſo hohem Maße von Menſchen und Verhältniſſen feſtgehalten, daß er ſelten aus einem Zuſtand ſeines äußeren Lebens in den andern überging ohne ſich mit Gewalt loszureißen. Dieſe Bande wurden mächtiger, je tiefer er in das Leben hineinkam, und in Weimar endlich nahmen Amtsgeſchäfte der complicirteſten Art, verbunden mit den Anſprüchen eines nach Unterhaltung begierigen Hofes, wie mit denen der herzoglichen Freundſchaft ihn ſo ſehr in Anſpruch daß an kein Loskommen mehr zu denken ſchien. Fortſchreitend von Erlebniß zu Erlebniß, eingetreten in eine höhere Schichte der Geſellſchaft (was damals viel bedeuten wollte), beglückt durch die Liebe zu einer ſchönen und geiſtreichen Frau, angeſehen als einflußreichſter Mann im Lande, unabhängig zugleich durch eigenes Vermögen, daß er jeden Augenblick ſich hätte auf ſich ſelbſt zurückziehen können, war es zuerſt ein fürſtliches Daſein in Weimar das er führte und aus dem ihn kein Verlangen mehr in die Weite trieb.

Doch im Laufe von zwölf Jahren erschöpfte sich dieser Reiz. Langsam waren die freien Verhältnisse zu Ketten geworden. Seine Leidenschaft zu Frau von Stein erhielt etwas Unerträgliches, sein Verkehr mit dem Herzog wurde beengt, von den Regierungsgeschäften fühlte er sich erdrückt seitdem er die Entdeckung gemacht daß es unmöglich sei den Herzog bei den von ihm als allein heilsam erkannten Verwaltungsprincipien festzuhalten. Seine Natur drängte: fort aus Weimar. Er wollte sich durch die Flucht in eine andere Luft retten, um einmal wieder frei zu athmen. Italien lag im Sonnenglanze vor ihm wie eine rettende Insel, mächtiger zu sich heranziehend als jemals: und so, nachdem er im Herbste 1786 mit dem Herzog nach Carlsbad gegangen war, plötzlich ist er von dort verschwunden, und ohne daß einer von seinen Freunden darum weiß, eilt er fort durch Bayern und Tyrol nach Venedig.

Wer heute Venedig besuchen will, fährt in zwei Tagen und zwei Nächten bis Triest, besteigt das Dampfschiff und ist in weiteren wenigen Stunden in Venedig. Alles wie im Traume und ohne Uebergänge. — In Goethe's Briefen sehen wir Deutschland immer südlicher werden, dann fahren wir mit ihm durch's Gebirge, dann macht sich langsam das Italienische geltend, neu und seltsam erscheinen ihm die Leute und er ihnen, langsam rückt er der Stadt näher und wirft die Blicke prüfend auf jedes Steinchen das ihm auffällt, und so, nachdem er endlich in Venedig eintrifft, scheint er weit fort aus Deutschland in einem völlig neuen Dasein.

Es sind siebzig Jahre her seitdem. Venedig war noch die alte Republik und spielte noch die alte Rolle, die Schifffahrt des mittelländischen Meeres gegen die Corsaren zu schützen. Es liefen als Goethe ankam Galeeren aus, um zur Flotte zu stoßen welche gegen die Algerier kämpfte. Die Plätze der Stadt und die Canäle waren noch voll Leben, die Paläste unverfallen und von den Familien bewohnt deren Namen sie trugen. Noch erfüllte das italienisch-orientalisch bunte Gewirr von Menschen ohne deutsche Beimischung den Rand der Stadt nach dem Hafen hin und es kreisten die Venetianer als eine eigene Welt um sich selber. Den Zusammenhang ihrer alten Kunst mit dem Leben der Gegenwart lehrte noch jeder Blick in dieses Treiben, und die Künstler sogar welche zu Goethe's Zeit in Venedig malten, stammten in ihrer Manier direct ab von ihren großen Vorgängern. Das Venedig das Goethe nach lustiger Wasserfahrt die Brenta hinunter erreichte, war ein anderes als das heutige, in das man mit der Eisenbahn hineingleitet, dessen Paläste gespensterhaft leer mit todten Fenstern an den Canälen stehen in denen sich seltene Gondeln zeigen. Die alten Familien sind fort oder verarmt, ihre Gallerien verkauft, verloren oder bis auf das Unbedeutendste zusammengeschmolzen; die prachtvollen Säle des Regierungspalastes nur noch Merkwürdigkeiten, ohne anderen Zweck, als dem der die Neugierigen darin umherführt, ein Trinkgeld zu verschaffen; und statt des einheimischen übermüthigen Volkes, das stolz von besiegten Kaisern und Königen zu erzählen hatte, geben Fremde die der Zufall zusammenführt, das beste Publikum der Straßen und Plätze ab. — Venedig ist der jammervollste Anblick gesunkener Größe, und nur Nachts im Mondschein, wenn der Schatten den Zerfall zudeckt und das bleiche Licht des Gestirns die breiten Seiten der Paläste mit erlogenem Leben anhaucht,

— wo auch die Stille die dann herrſcht, natürlich ſcheint, — kehrt eine Ahnung der Zeit zurück, in der dies inhaltsloſe ſchöne Bild noch eine Wahrheit war.

Venedig aber iſt noch nicht das volle Italien. Es iſt eine moderne Stadt ohne eine Spur antiken Bodens ſogar. Denn der Grund der Gebäude ſelbſt ward neu geſchaffen, und was von antiken Denkmälern daſteht von fernher herbeigebracht. So die Statue des Agrippa an der großen Treppe des Palaſtes oder die beiden koloſſalen Löwen am Eingange des Arſenals: Beute aus Griechenland, auf deren Marmorhaut ſich ſchon die Handſchrift früherer Herren findet, nordiſche Runen die von den ſeefahrenden Normannen als ein Zeichen ihrer ſiegreichen Anweſenheit in Griechenland ſelber auf ſie eingegraben wurden.

Goethe blieb nicht lange in Venedig. Er ſtreifte nur Ferrara, Bologna und Florenz, er eilte nach Rom. Am 1. November 1786 fährt er dort ein; jetzt erſt ſchöpft er Athem, gleichſam zum erſten Male ſeit ſeiner Abreiſe aus Deutſchland. Von Rom aus wendet er ſich an ſeine Freunde in der Heimath und erklärt warum er ſie verlaſſen habe.

„Endlich kann ich den Mund aufthun, lautet der Beginn ſeines erſten römiſchen Briefes, und meine Freunde mit Frohſinn begrüßen. Verziehen ſei mir das Geheimniß und die gleichſam unterirdiſche Reiſe hieher. Kaum wagte ich mir ſelbſt zu ſagen wohin ich ging, ſelbſt unterwegs fürchtete ich noch, und nur unter der Porta del Popolo war ich mir gewiß Rom zu haben."

„Und laßt mich nun auch ſagen, fährt er fort, daß ich tauſendmal, ja beſtändig Eurer gedenke, in der Nähe der Gegenſtände, die ich allein zu ſehen niemals glaubte. Nur da ich Jedermann mit Leib und Seele im Norden gefeſſelt, alle An-

muthung nach dieſen Gegenden verſchwunden ſah, konnte ich mich entſchließen einen langen einſamen Weg zu machen, und den Mittelpunkt zu ſuchen, nach dem mich ein unwiderſtehliches Bedürfniß hinzog. Ja die letzten Jahre wurde es eine Art von Krankheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnte. Jetzt darf ich es geſtehen; zuletzt durft' ich ich kein Lateiniſch Buch mehr anſehen, keine Zeichnung einer Italieniſchen Gegend. Die Begierde dieſes Land zu ſehen, war überreif: da ſie befriedigt iſt, werden mir Freunde und Vaterland erſt wieder recht aus dem Grunde lieb, und die Rückkehr wünſchenswerth, ja um deſto wünſchenswerther, da ich mit Sicherheit empfinde, daß ich ſo viele Schätze nicht zu eigenem Beſitz und Privatgebrauch mitbringe, ſondern daß ſie mir und andern durchs ganze Leben zur Leitung und Förderniß dienen ſollen."

Wie herrlich dieſe Zeilen, in denen Goethe all die Frucht, die Rom für ihn tragen würde, ahnend vorausſagte noch da er kaum den Boden betreten, auf dem er ſie pflücken ſollte. Wie ſchön auch, daß ihm jetzt, wo er ſich losgeriſſen, ſogleich die Heimath neu aufwacht im Geiſte, als etwas das er nicht entbehren konnte. Er fühlt daß er nicht für ſich allein einſammelt, und neben dem Genuß regt ſich mit Macht in ſeiner Seele das Bedürfniß, mitzutheilen was er genoſſen. Goethe's Leben iſt ein beſtändiges Empfangen und zugleich ein beſtändiges Rechnungablegen wie er mit dem Empfangenen hausgehalten. Jetzt aber, in Rom, nahm er das Größte in ſich auf, das ihm jemals geboten wurde.

Auch das Rom, in das Goethe einfuhr, war nicht die Stadt wie wir ſie heute betreten. Selbſt in Aeußerlichkeiten ein Unterſchied. Noch vereinten ſich damals die Reſte der antiken Werke natürlicher mit dem allgemeinen Zuſtande. Das Forum war

noch nicht der ungleiche, durchwühlte Platz, wo man die Monumente bis zu ihrer Basis aufgegraben, das antike Pflaster bloßgelegt, nach Kräften überall geflickt und die Dinge in eine Art reinlicher Erneuung versetzt hat, — es war noch ein ebenes grünes Feld, in dem die Phokassäule und der Septimbogen halb drinsteckten, während das Coliseum mit Gras und Gebüsch überwachsen war.

Heute läßt man Allem Ueberwachung angedeihen. Sammlungen und Monumente erwarten die Fremden; von Genua bis Civitavecchia führt uns das Dampfboot, von da bis in die Mauern Roms hinein die Eisenbahn, und das nationale römische Wesen, zu dem man sonst aus weiter Ferne andächtig pilgerte, schrumpft fast zusammen zu einer kolossalen Merkwürdigkeit, zu der man ohne Mühe und Entschluß aus allen Theilen der Erde gleichmäßig bequem heranfährt.

Anders zu jenen Zeiten. Noch lebte das alte heilige römische Reich, und ein Abglanz seines freilich arg verblaßten Ruhmes fiel noch immer zurück auf Rom. Freilich die Jahrhunderte waren unwiderbringlich dahin, in denen Rom die Sonne, und die kaiserliche Majestät nur der Mond war, der von ihr sein Licht empfing; dennoch, wie viel Rom im Jahre 1786 noch besaß, erkennen wir heute, wo auch dies wenige verloren ist.

Seit den Zeiten der Reformation war in Rom unaufhörlich im größten Maßstabe gebaut worden. Paläste sproßten auf und bedeckten die Hügel der Stadt. Und indem während des siebzehnten Jahrhunderts, ja sogar im achtzehnten noch in dieser Weise fortgearbeitet worden war, entstanden die weiten, pompösen Räume, die heute fast alle leerstehend, zu Goethe's Zeiten wenigstens noch den Schimmer bewahrten, als wenn sie bewohnt seien. Vieles von Kunstschätzen, was heute in Rom

bewundert wird, war damals noch unentdeckt, ungleich mehr aber noch vorhanden, das ſpäter verloren ging oder offen fortgeſchleppt wurde. So ſtill war die politiſche Luft jener Zeiten, daß das alte Flitterwerk fürſtlichen Glanzes, wenn auch bis auf die äußerſte Rinde innen hohl und ausgefreſſen, dennoch in den alten Familien ſich noch aufrecht hielt. Rom rivaliſirte noch mit Wien, Paris und London als der Mittelpunkt eines weitausgeſpannten Netzes geiſtiger Gewalt, das Europa mit unſichtbaren Fäden überſpannt hielt. Dieſe Stadt, die heute nur den traurigen Anblick doppelten Verfalls bietet, erfüllte, wie Venedig, noch eine lebendige, in ſich ſelbſt rotirende Kraft, und die Fremden, die heute dort auf ſich ſelber angewieſen ſo leicht der Einſamkeit verfallen, traten in eine bunte, eigenthümliche Geſelligkeit ein, in der das nationale Element anmuthend ſich geltend machte.

Und nun für Goethe! Er war ein völlig ausgewachſener Mann als er dort ankam. Er hatte Jahre lang als Miniſter ein Land regieren helfen und doch noch nie eine große Stadt geſehen. Was wollten Berlin und Dresden damals ſagen, die er flüchtig kennen lernte? Wien berührte er nicht, München war noch unbedeutend, durch Mailand führte ihn ſeine Straße nicht, Venedig, ſo groß es iſt, erſcheint doch ſo ſeltſam, daß es kaum gerechnet werden kann. Es iſt ein Gewühl von Wohnungen, aber ohne Straßen und Straßenleben. Goethe wurde nicht heimiſch dort. Rom aber war eine Weltſtadt, wo man ſich verlor in der Menge, wo ein allgemeines großes Leben wogte, unabhängig von dem der Einzelnen, deren man nicht bedurfte wenn ſie verſchwinden wollten. Goethe war faſt alt geworden in Weimar, wo dem Herzoge Jeder gemeldet wurde der aus dem Stadtthor wollte oder hineinfuhr, wo Einer dem Andern nachſah und aufpaßte auf Schritt und Tritt,

und die übele Laune von ein paar Köpfen gleich die ganze Atmosphäre verdunkelte. Unerträglich war ihm das geworden. Wie in einem engen Flusse hatte er bisher geschwommen, wo er sich rechts und links an den Ufern die Ellenbogen wund stieß wenn er nicht die richtige Mitte innehielt: hier schwamm er endlich im offenen Meere, frei alle Wege nach allen Seiten, und hineinversetzt mitten in einen Reichthum dessen was ihm das Ersehnteste däuchte, der unerschöpflich war. — Elend hatte er sich bisher behelfen müssen auf dem Gebiete der Kunst. Von den Originalen der großen Werke antiker Meister war in Deutschland keine Rede gewesen. Gypsabgüsse, die sich mehr dahin verirrten als daß man hätte bestellen können was man zu haben wünschte, waren eine schwache Aushülfe gewesen. Von den Frescogemälden der Italiener gab es kaum Kupferstiche. Nun stand er da wo die Dinge selbst sich boten, in einer Fülle, die zuerst auch nur im Ganzen zu überschlagen fast unmöglich schien.

Vier Monate dauerte Goethe's erster römischer Aufenthalt. Schon zu Ende des Jahres hatte er die Absicht, nach Weimar zurückzukehren. Er fühlte sich, schreibt er, von einer ungeheueren Leidenschaft und Krankheit geheilt, wieder zum Lebensgenuß, zum Genuß der Geschichte, der Dichtkunst und Alterthümer genesen. Es genügte ihm, soviel gewonnen zu haben; seine Bescheidenheit dem Herzoge und dem Lande gegenüber, von dem er einen hohen Gehalt bezog, erinnerten an die Rückkehr. In den Weimaraner Cirkeln beurtheilte man seine Abwesenheit in mißgünstiger Weise. Goethe verzehre das viele Geld in angenehmem Nichtsthun, sagte man, während in Weimar schlechterbezahlte Beamte seine Geschäfte noch obendrein besorgen

müßten. Goethe'n blieb das gewiß kein Geheimniß, aber der Herzog ſelbſt beruhigte ihn, gewährte ihm neuen, unbeſtimmten Urlaub und forderte ihn freundlich auf, den ausgedehnteſten Gebrauch davon zu machen.

So entſchloß ſich Goethe denn, nach Süden weiter vorzudringen. Anfang Februar 1787 geht er nach Neapel. Gegen das was er hier fand, mußte für den Augenblick jeder frühere Eindruck weichen. Rom mit all ſeiner Bewegung war doch die Stille ſelbſt im Vergleich zu dem Treiben von Neapel. Was aber kommt auf gegen dieſe Natur? „Hier iſt mehr als Alles, ſchreibt Goethe. Ich bin nach meiner Art ganz ſtille und mache nur, wenn es gar zu toll wird, große, große Augen."

In einer unaufhörlichen Berauſchung ſchien ihm die Welt da zu leben und er ſelbſt ward mit hineingezogen in den Taumel. Wer dachte damals an Politik in Neapel? Sorglos ſtrömte das Leben der Leute ſo hin, ſorglos ſelbſt heute noch, denn dieſe Menſchen ſcheinen auch nicht durch die kleinſte Laſt bedrückender Gedanken beſchwert zu ſein. Man kommt nicht zur Ruhe. Muſik, Geſang, Schießen, Schreien und Nachts Feuerwerk bilden ein ewiges Getöſe. Niemals iſt es ſtille dort bei Tag und Nacht, nur die heißeſten Mittagsſtunden ausgenommen. Die geringfügigſte Verhandlung wird mit Leidenſchaft geführt. Pracht, die aber kein Reichthum zu ſein braucht, Armuth, die aber Niemand Elend nennen kann, Schmutz und Gold: alles dicht nebeneinander, und für den, der unſere Begriffe bürgerlicher Moral anlegen wollte, ein Zuſtand babyloniſcher Begriffsverwirrung. Lügen und die Wahrheit ſagen, ſtehlen und ehrlich ſein, Treue und Betrug ſind für die Neapolitaner im Allgemeinen Dinge, zwiſchen denen nur der Unterſchied waltet, daß dem Einen das Eine, dem Andern das Andere im Momente gerade das bequemere iſt: — an ſich ſcheint den Leuten

eins genau denſelben Werth zu haben wie das Andere. Zugleich aber das ganze Leben da, Natur und Menſchen, Land und Meer, ſo völlig der Anblick einer in ſich vollendeten Erſcheinung, daß alles Moraliſiren im Menſchen erſt auftaucht wenn er lange nachher in der Erinnerung überſchlägt was ihm dort begegnet ſei.

Dazu der Veſuv, um auf dieſe wunderbare Stadt wie aus dem Himmel herabzuſehen. Goethe hat dieſe Fahrt in einem ſeiner ſchönſten Briefe beſchrieben. Dann Pompeji, wo man in das römiſche Leben, wie es vor zwei Jahrtauſenden geſtaltet war, hineinverſetzt wird, ſo unmittelbar und täuſchend, als ſei es möglich, daß die unendlichen Jahre ausgeſtrichen wären und man mit dem Leben unter Titus und Veſpaſian noch einmal weiterlebte. Endlich Päſtum, wo die griechiſchen Tempel ſtehen in grandioſer Einſamkeit —: all das liegt dort nahe beieinander. Aber griechiſche Ruinen ſollte Goethe jetzt in Sicilien kennen lernen.

Im April fährt er dahin ab. Im Mai iſt er in Neapel zurück, nachdem er die Inſel von Palermo aus quer durchritten. Er war in einem neuen Erdtheil gleichſam, denn Sicilien könnte mit gutem Rechte eine der nördlichen Inſeln Afrika's genannt werden. Die Dinge die er hier ſah, waren ſo groß, ſeltſam, und dem bisher erwähnten unähnlich, daß, als er dann endlich von dem weitausgedehnten Ausfluge nach Rom zurückkam, er dort wieder wie in eine alte gewohnte Heimath einzog.

Jeder, der es erlebt hat, wird das entzückende Gefühl kennen, mit dem man nach Rom zurückkehrt, ſelbſt wenn man es nur auf kurze Zeit verlaſſen hat. Es iſt als käme man in eine Stadt zurück, in der man die liebſten Kinderjahre ver-

bracht hat, wenn man dort ſo eines Abends wieder in die bekannten Straßen einfährt. Es iſt als hätte jeder Stein uns erwartet und begrüße uns. Mit einem unbeſchreiblichen Gefühl von Befriedigung gewahrt man ſich auf's Neue als einen Theil der herrlichen Stadt. Goethe beſchreibt, wie er dieſe Empfindung in vollen Zügen in ſich aufnahm. Jetzt erſt fühlte er ſich ruhig. Es begann das tiefere Studium der Alterthümer; und, daß er ſich bewußt war, wie er nun in einem geordneten Leben und in behaglicher Weiſe thätig ſein könnte, und für ſo viele Tage beſtimmte, praktiſche Aufgaben abzuthun hätte, war die Haupturſache, ſich ſo glücklich zu fühlen. Man muß aus der Stimmung früherer Jahre das Ringen nach Ruhe herausgefühlt haben, die Sehnſucht, mit der er einer Exiſtenz wie er ſie jetzt führte, entgegenſtrebte, ohne damals nur zu denken daß ſie möglich ſei, um auch die Wonne der Freiheit in ihrer Tiefe zu ermeſſen, der er ſich nun hingab.

Einen Jugendtraum träume ich, ſchreibt er. Die Phantaſie überraſcht ihn wieder wie in alten Zeiten. Von einem Gebiete geiſtiger Thätigkeit ſehen wir ihn auf das andere übergehen, und, was zu ſeinen in idealen Regionen weilenden Gedanken einen ſo beruhigenden Gegenſatz bildet: mit Gewiſſenhaftigkeit, ja faſt mit Pedanterie beobachtet er die materiellen Verhältniſſe um ſich her: neben dem Dichter bricht ſtets der Naturforſcher und erfahrene Beamte durch, und in dieſer doppelten Natur ſeines Weſens liefert er ſelbſt zum eigenen idealen Bildniſſe den paſſendſten realen Hintergrund.

Faſt ein Jahr verweilte Goethe jetzt in Rom. Rom iſt eine Stadt wie andere Städte. Die Natur gab den Boden, der Menſch die Arbeit durch die die Häuſer entſtanden. Wer wird heute noch ſo abergläubiſch ſein, einer beſonderen Stelle

auf der Oberfläche des Planeten beſondere Kräfte und erhöhten Einfluß auf den Geiſt der Menſchen zuzutrauen? Und dennoch, es ſcheint, — wie einige Orte der Erde durch heilſame Quellen oder als Fundorte koſtbarer Pflanzen und Geſteine oder durch entzückende Schönheiten der Natur vor anderen bevorzugt ſind, — ſo Rom mit der zauberhaften Eigenſchaft begabt zu ſein, die Sehnſucht des Menſchen zu erwecken, hier zu wohnen und hier zu ſterben.

Tief an der Tiber liegt die Stadt, in der Mitte einer Ebene, ringsum (wie der Rand um eine flache Schüſſel läuft) von milden Gebirgen umgeben. Nur nach Weſten hin fallen ſie ab, dem Meere zu, deſſen ſchöne ſonnige Küſte nach dieſer Seite hin die Grenze bildet. Niemand wird die zartgezogenen Linien der Albanerberge vergeſſen, der von der Höhe des Capitols jemals zu ihnen hinüberſah. Wie die Schriftzüge einer geliebten Hand bleibt uns das im Gedächtniß. Es iſt als hätten die durch Jahrtauſende ſich anhäufenden weltbewegenden Thaten die in Rom vorbereitet und ausgefochten wurden, eine Art geiſtiger Atmoſphäre dort geſchaffen, von der man ſich umnebelt und feſtgehalten fühlt, als ſei das Echo der Schritte all der Männer die hier gingen, in den Wolken hängen geblieben und umtönte uns leiſe unaufhörlich.

Nirgends zeigt ſich ſo der Vorrang des Geiſtes als dort. Die Aeußerlichkeiten des Lebens, die überall ſonſt ſo unüberwindlich eingreifen: wie man lebt, wovon man lebt, wie man wohnt, ißt und trinkt, ordnen ſich unter dem Gefühl, auf einer durch die Gedanken und Thaten der größten Männer geweihten Stätte zu wandeln. Jeden muß dies Gefühl in Rom beſchleichen. Wer Rom geſehen hat, ſagt Goethe, kann nie wieder ganz unglücklich werden. Solche Kraft legte er der Erinnerung an dieſe Stadt bei, wie ſie ſonſt nur den höchſten Ge-

danken der Philoſophie und der Religion beigemeſſen wird. Einen Zauberkreis nennt er die Stadt. Ich bin wieder angelangt, ſchreibt er nach einem Ausfluge in's Gebirge, und befinde mich gleich wieder wie bezaubert, zufrieden, ſtillehinarbeitend, vergeſſend was außer mir iſt, und die Geſtalten meiner Freunde beſuchen mich friedlich.

Ich will verſuchen, da ich hier die Dinge nur berühren darf, anzudeuten, worin dieſer Zauber beſteht.

Uns Allen, die wir nicht mehr in den früheſten Anfängen der Lebenserfahrung verloren ſind, erſcheint die Kluft unendlich zwiſchen dem, was die handelnden Perſonen einer Dichtung auf ihrem idealen Gebiete zu Worten und Thaten treibt, und dem, was uns im gemeinen Laufe des Lebens zu handeln und zu ſprechen zwingt. Dort die vollausklingenden, ungeſtörten Gefühle, hier das ewige Abbrechen, der Mangel an Zeit und Stimmung —: wer von uns, der ein Amt oder eine eingreifende Thätigkeit hat, darf ſich dem Anſtoß ſeiner Gefühle und Leidenſchaften hingeben? Getrübt wird jeder Schwung der reinen Begeiſterung durch tauſend weltliche Rückſichten, und auch die, denen eine, wie man zu ſagen pflegt, ſorgenloſe, unabhängige Exiſtenz es möglich zu machen ſcheint, ſich dem ganz zu überlaſſen, wozu ſie der volle Zug ihrer Neigung treibt, genießen trotzdem die ſich darbietende Gelegenheit nicht. Denn es ſind keine äußerlichen Urſachen welche hier wirken. Einmal im Leben muß Jeder von uns die Dinge nüchtern anſehen, die Welt erkennen wie ſie iſt, ſich zuſammennehmen und ſeine Stelle ſuchen, an der er wirkt und ſeinen Mann ſteht.

Aber die Sehnſucht bleibt, die nach dem vergangenen Traume zurückblickt. Und ſelbſt der unbarmherzig klarſehende Geiſt eines erfahrenen Mannes verliert das Gefühl nicht für den Genuß, im Takte einer höheren Melodie des Lebens gleich-

ſam, Ruhe und Thätigkeit nur nach eigenem Ermeſſen ſelbſt ſich zuzutheilen, und ohne Anſtoß der von Anderen ausgeht, die Art und Weiſe zu beſtimmen, wie er ſich der Allgemeinheit nützlich machen wolle.

Das gewährt Rom. Und Goethe's Leben dort erſcheint als das ſchönſte Beiſpiel, wie Rom das gewähren kann. Niemals vielleicht iſt Einſamkeit und Verkehr mit den Menſchen, Thätigkeit und ausruhende Betrachtung, Durchſetzen des eigenen Willens und Sichlenkenlaſſen von den Ereigniſſen zu einem ſchöneren Stück Menſchenleben zuſammengewebt worden, als während des einen Jahres, das Goethe in Rom verbracht hat.

Unaufgefordert dringen in Rom die Bilder der Vergangenheit auf uns ein, durchziehen die Seele und laſſen ihre Spur zurück. Unabhängiger und freier über den Ereigniſſen fühlt man ſich werden. Die Bekanntſchaft mit den Werken der Kunſt, von ihren Anfängen bis zu dem neueſten Tage, verleiht die unausſprechlich beruhigende Erkenntniß der unaufhaltſam fortſchreitenden geiſtigen Entwickelung der Menſchheit. Die volle, dichteriſch ſchaffende Kraft gab Goethe die Macht, an den eigenen Werken ſogleich anzuwenden, was er aus denen der Künſtler vor ihm gelernt, und indem dieſes Lernen ſelbſt ein ununterbrochenes war, eine Zunahme an innerlichem Reichthum, den jeder Tag vermehrte, ſpürte er faſt in ſichtbarem Fortſchritt den Wachsthum ſeiner Seele und ſeiner Fähigkeiten.

Was er bis dahin gedichtet hatte waren gleichſam provinciale Erzeugniſſe; Taſſo und Iphigenie aber in ihrer endlichen Geſtalt ſtellen Goethe in die Reihen der Weltdichter. Getilgt iſt jede Spur fremden Einfluſſes. Wir brauchten nichts weiter über Goethe's italieniſche Reiſe zu erfahren, als daß er mit dieſen Arbeiten in Rom beſchäftigt war, um zu wiſſen was dort mit ihm vorging.

Als Goethe Weimar verließ, war die Gesellschaft dort der Horizont innerhalb dessen er sich einschloß; als er zurückkehrte, war Weimar nur der Punkt, von dem aus sich die Wirkung seines Dichtens und Trachtens über Deutschland und über die deutschen Grenzen hinaus verbreitete. Dasselbe alte Feuer war es, jetzt aber strahlte es von der Höhe eines Leuchtthurmes weit in die Runde. Concentrirter und ruhiger flammte es auf. Das hatte Rom an ihm gethan. Vielleicht, daß es eines deutschen Geistes gerade bedarf, um in Rom das zu erlangen: zuviel Zeugnisse aber liegen vor, von den größten Geistern hinab bis zu den bescheidensten, denen allen Rom zur Genesung verhalf aus der unruhigen Hast des Lebens und die dort ein Gefühl vom wahren Maße ihrer Kräfte gewannen.

Denn wo man nur das erblickt, was Andere halb thaten oder verfehlten, lernt man, entmuthigt, auch das an sich selbst nur erkennen, was halb und was verfehlt ist: wo aber das Vollendete in Ueberfülle uns umgiebt, fühlen wir uns ermuthigt zu ihm emporgehoben. Goethe war, ehe er nach Italien ging, durch die verschiedenartigsten Anforderungen, die er selbst und Andere an ihn stellten, in Verwirrung gerathen. Er zweifelte, wozu er bestimmt sei. Jetzt fiel von ihm ab was seiner Natur nicht durchaus harmonisch war. Er erkannte seine Stelle im großen Gefüge der menschlichen Thätigkeiten. Er sah ein, daß seine amtliche Wirksamkeit nicht aus innerem Beruf, sondern aus persönlicher Neigung zum Herzoge hervorgegangen sei. Diese Epoche war eine abgethane für ihn. Ich habe mich wiedergefunden, schreibt er dem Herzoge, und als was? — als Künstler. In Rom war sich Goethe bewußt geworden, daß er ein Dichter sein müsse, um mit sich selbst in Uebereinstimmung zu leben.

Es war das Höchste, dem er sich von neuem weihte. Ge-

wiß, es hatte ihm Kämpfe gekoſtet, ehe er ſich dieſen Beruf ſo unumwunden zuzugeſtehen wagte. Aber man möchte denken, auch in Rom allein ſei es möglich, die Ausübung der Kunſt als die höchſte menſchliche Thätigkeit zu erkennen. Gerade dort, wo politiſch das Gewaltigſte geſchah, wird man dennoch inne, daß die äußerlichen Wandlungen der Völker aus tiefer liegenden Geſchicken entſpringen als aus den politiſchen Erfolgen des Augenblicks; daß das Beherrſchen der politiſchen Ereigniſſe keineswegs am meiſten die Kraft der Nationen zeigt und ihnen ihren Rang in der Geſchichte anweiſt. Ueber alledem ſteht als entſcheidenderes Moment die geiſtige Arbeit eines Volkes. Wer möchte Angeſichts der Werke Michelangelo's in der Sixtiniſchen Capelle und der Raphael's im Vatican darüber noch im Zweifel ſein, ob es eine edlere nnd erfolgreichere Thätigkeit des Menſchen geben könne, als ſolche Schöpfungen hervorzubringen? Die Kunſt, ich nehme den Begriff im weiteſten Umfange, ſtellt ſich dar als das allein belebende Princip. Wie die Nationen ſteigen oder ſinken zeigt ſie am deutlichſten und lehrt uns die Jahrhunderte abſchätzen. Wir hier in Deutſchland und Preußen: wenn wir die halbe Welt beſiegten oder uns zu Willen zwängen (woran wir freilich nicht denken, ich ſage es nur des Beiſpiels halber): nach Jahren würde die Nachwelt doch nur nach dem fragen, was in Künſten und Wiſſenſchaften damals von uns gethan worden ſei als wir ſo viel erreichten, und danach würde ſie ihr Urtheil abgeben.

Im April 1788 mußte ſich Goethe entſchließen aus Rom fortzugehen. Er war ganz dort heimiſch geworden. Er hatte einen Kreis aus Deutſchen, Italienern und anderen Fremden

um ſich, deſſen belebender Mittelpunkt er war. Kayſer, der Componiſt, lebte bei ihm im Hauſe um Claudine von Villabella zu componiren; Tiſchbein, der Maler, und Moritz, der feinfühlende Aeſthetiker, waren ihm eng verbunden; Angelica Kauffmann, die berühmte Künſtlerin, ſeine innige Freundin. In dem Buche, das Goethe in ſpäterer Zeit unter dem Titel „Italieniſche Reiſe“ aus ſeinen Briefen zuſammenſtellte, und dem er das Motto „auch ich in Arcadien“ vorſetzte, beſchreibt er zum Schluſſe noch ſeine römiſche Wohnung, die bequemen, behaglichen Räume, in denen ihm ſo wohl war, den kühlen, geräumigen Saal, in dem er die Abgüſſe ſeiner Lieblingsſculpturen aufgeſtellt hatte, den Hausgarten, in welchem ein alter Weltgeiſtlicher Citronenbäume in Kübeln von gebrannter Erde pflegte, den Blick dahinüber auf Gärten, Terraſſen und Balcone, ein grünendes, blühendes Paradies: alles mußte er mit einem Schlage aufgeben, und dazu die himmliſche Ruhe, deren Segen er, er fühlte es wohl, nirgends wieder ſo empfinden würde.

Mit Rührung gedenkt er der letzten Tage.

„Auf eine beſonders feierliche Weiſe, ſchreibt er, ſollte jedoch mein Abſchied aus Rom vorbereitet werden; drei Nächte vorher ſtand der volle Mond am klarſten Himmel, und ein Zauber, der ſich dadurch über die ungeheure Stadt verbreitet, ſo oft empfunden, ward nun aufs eindringlichſte fühlbar. Die großen Lichtmaſſen, klar, wie von einem milden Tage beleuchtet, mit ihren Gegenſätzen von tiefen Schatten, durch Reflexe manchmal erhellt, zur Ahnung des Einzelnen, ſetzen uns in einen Zuſtand wie von einer anderen einfachern größern Welt.

Nach zerſtreuenden, mitunter peinlich verbrachten Tagen, macht' ich den Umgang mit wenigen Freunden einmal ganz allein. Nachdem ich den langen Corſo, wohl zum letztenmal,

durchwandert hatte, bestieg ich das Capitol, das wie ein Feenpalast in der Wüste dastand. Die Statue Marc Aurel's rief den Commandeur im Don Juan zur Erinnerung und gab dem Wanderer zu verstehen, daß er etwas Ungewöhnliches unternehme. Dem ungeachtet ging ich die hintere Treppe hinab. Ganz finster, finstern Schatten werfend, stand mir der Triumphbogen des Septimius Severus entgegen; in der Einsamkeit der Via Sacra erschienen die sonst so bekannten Gegenstände fremdartig und geisterhaft. Als ich aber den erhabenen Resten des Coliseums mich näherte und in dessen verschlossenes Innere durchs Gitter hineinsah, darf ich nicht läugnen, daß mich ein Schauer überfiel und meine Rückkehr beschleunigte.

Alles Massenhafte macht einen eigenen Eindruck, zugleich als erhaben und faßlich, und in solchen Umgängen zog ich gleichsam ein unübersehbares Summa Summarum meines ganzen Aufenthaltes.

Bei meinem Abschied empfand ich Schmerzen einer eignen Art. Diese Hauptstadt der Welt, deren Bürger man eine Zeit gewesen, ohne Hoffnung der Rückkehr zu verlassen, giebt ein Gefühl das sich durch Worte nicht überliefern läßt. Niemand vermag es zu theilen als wer es empfunden. Ich wiederholte mir in diesem Augenblicke immer und immer Ovid's Elegie, die er dichtete als die Erinnerung eines ähnlichen Schicksals ihn bis an das Ende der bewohnten Welt verfolgte. Jene Distichen wälzten sich zwischen meinen Empfindungen immer auf und ab:

Wandelt von jener Nacht mir das traurige Bild vor die Seele,
Welche die letzte für mich ward in der römischen Stadt,
Wiederhol' ich die Nacht, wo des Theuren soviel mir zurückblieb,
Gleitet vom Auge mir noch jetzt eine Thräne herab. —
Und schon ruhten bereits die Stimmen der Menschen und Hunde,
Luna sie lenkt' in der Höh' nächtliches Rossegespann.
Zu ihr schaut' ich hinan, sah dann capitolische Tempel,
Welchen umsonst so nah' unsere Laren geglänzt. —

Nicht lange jedoch konnte ich mir jenen fremden Ausdruck eigener Empfindung wiederholen, als ich genöthigt war ihn meiner Persönlichkeit, meiner Lage im besonderſten anzueignen. Angebildet wurden jene Leiden den meinigen, und auf der Reiſe beſchäftigte mich dieſes Thun manchen Tag und Nacht. Doch ſcheute ich mich auch nur eine Zeile zu ſchreiben, aus Furcht, der zarte Duft ſo inniger Schmerzen möchte verſchwinden. Ich mochte beinahe nichts anſehen, um mich in dieſer ſüßen Qual nicht ſtören zu laſſen.

Doch gar bald drang ſich mir auf, wie herrlich der Anblick der Welt ſei, wenn wir ſie mit gerührtem Sinne betrachten. Ich ermannte mich zu einer freieren poetiſchen Thätigkeit; der Gedanke an Taſſo ward angeknüpft und ich bearbeitete die Stellen mit vorzüglicher Neigung, die mir in dieſem Augenblick zunächſt lagen. Den größten Theil meines Aufenthaltes in Florenz verbrachte ich in den dortigen Luſt- und Prachtgärten. Dort ſchrieb ich die Stellen, die mir jetzt noch jene Zeit, jene Gefühle unmittelbar zurückrufen."

So ging Goethe, in vollen Gedanken an ſeine Dichtung, fort aus dem ſchönen Lande.

Taſſo war es, der ihm auch in Deutſchland tröſtend über die erſten Zeiten hinweghalf, als es ihm anfangs nach ſeiner Rückkehr faſt unmöglich dünkte, ſich in die alte Enge neu hineinzugewöhnen. Dies Gefühl war ſo übermächtig, daß er zuerſt gleich wieder fort wollte nach Italien.

Bald aber ging ihm auf, er habe dort genug gewonnen, um in ſich allein leben zu können unter welchem Himmel es auch ſei. Er begann die große Arbeit, das in ſich zu ordnen was er während der Reiſe aufgenommen. Er zog ſich zurück in die eigenen Gedanken, die nur wenige Freunde theilten, bis

dann endlich, doch nach Jahren erst, Schiller ihn aus dieser Stille herausriß.

Als diese beiden einmal erkannt hatten, daß sie einander bedürften, begann zwischen ihnen jener unsterbliche Verkehr, der nicht schöner zwischen zwei Männern gedacht werden kann.

Wie sehr fühlen wir jetzt Schiller die Sehnsucht an nach dem Besitze dessen was Goethe erworben und in Italien zu sicherem Abschlusse gebracht hatte; wie kommt auch uns die Offenheit jetzt zu gute, mit der Goethe auf Schiller's ihm entgegenstrebende Gedanken eingeht.

Schiller sagte von sich selbst, daß er in Sachen der bildenden Künste ein Barbar sei. So schreibt er an Wilhelm von Humboldt als dieser nach Rom gegangen war. Er fragt ihn, was er dort solle. Er habe da nichts zu suchen und nichts zu finden. Während Goethe vor seiner Reise durch unendliche, außerhalb seiner dichterischen Begabung liegende Geschäfte gestört und aufgehalten worden war, hatte Schiller durch das Schreiben um das tägliche Brot noch mehr als Goethe versäumen müssen. Aber während diesem eine immer größere Zurückhaltung, ein inniges Bedürfniß nach Abgeschlossenheit mehr und mehr zur anderen Natur ward, breitete sich Schiller weiter und weiter aus und wirkte unmittelbarer auf das Publikum. Daher dann, als sie sich endlich gegeneinander erschlossen, die herrliche Ergänzung beider Naturen. Zu einer einzigen Macht thaten sie sich zusammen. In einer Zeit geschah das, wo sie auf verschiedenen Wegen beide sich äußere Unabhängigkeit erworben hatten und beide zur Ueberzeugung gekommen waren, daß sie nichts weiter als Dichter sein könnten.

Ihre gegenseitigen Mittheilungen bieten jetzt das Schauspiel eines geistigen Naturprocesses dar.

Einer kann nicht arbeiten ohne den Andern. Ueber ihre

Werke berathen sie wie über gemeinsame Thaten. Ein Phänomen erblicken wir, als wären zwei Planeten zusammengestoßen und rollten fortan zu einem einzigen Stern verwandelt um die Sonne weiter. Wohin wir blicken in der Geschichte: nirgends bietet sich ein ähnlicher Anblick. Ueberall wo große Männer sich zeigen, herrscht Einsamkeit um sie her und Raum und Zeit und Gefühle trennen sie. Bedeutenden Geistern wird es, je vollendeter sie in ihrer Eigenthümlichkeit sich ausbilden, unmöglich beinahe, mit Anderen im Vertrauen zu stehen in deren Ansichten auch nur ein geringer Widerspruch gegen die ihrigen sich Geltung verschaffen will. Dies Gefühl war bei Schiller und Goethe gleich stark. Sie mußten sich abstoßen. Und dennoch hier zuletzt die idealste, innigste Vereinigung. Der Gedanke drängt sich auf unwillkürlich, daß die Möglichkeit eines solchen Zusammenschlusses ein Merkmal der Vervollkommnung der menschlichen Natur sei, ein Beweis für Lessing's, in seinen Sätzen über die Erziehung des Menschengeschlechtes, niedergelegte Gedanken.

Daran jedoch müssen wir uns stets erinnern, wenn wir jeden für sich betrachten: Goethe war ein vierzigjähriger Mann als er in Italien die Umwandelung seines Wesens erlebte. Diese Reise, die in die Mitte seines physischen Lebens fällt, bildet bei ihm die Scheide zwischen Jugend und Alter. Vor ihr war er der junge, fast mythische Goethe, über dessen Gestalt eine leise Dämmerung verbreitet ist; nach ihr ist er der uns Allen verwandte Goethe der neuen Zeit, von dem wir sagen, er lebe noch, weil seine Werke lebendig sind als hätte er sie heute geschrieben, und weil noch so Viele unter uns sind, die das Glück genossen haben, mit ihm zu reden und ihm in die Augen zu sehen. Wenn es von nun an ruhiger wird und in seinen Dichtungen langsam vom Ausdruck der Leidenschaft

zu dem der Betrachtung übergeht, so liegt das im Gange der menschlichen Natur. Er war sechszig als er die Wahlverwandtschaften dichtete, und den siebzigen nicht ferne als der westöstliche Divan geschrieben ward. Gleich zu Anfang als er Rom betrat, drängte sich ihm das Gefühl auf, er hätte zehn Jahr früher dahin gelangen müssen. Aber man pflegt von denen, die soviel gewähren, Alles zu verlangen. Goethe konnte nicht immer jung bleiben, und wie bei allen Sterblichen ging die Zeit der glühenden Leidenschaft vorüber nach unabänderlichen Gesetzen.

Schiller's und Goethe's vereinigte Thätigkeit fällt in die Zeiten, in welchen Frankreich die geistige Uebermacht einbüßte, in deren Besitz es bis dahin gewesen war. Doch ist der Uebergang kein plötzlicher; Goethe übersetzt nach Voltaire's Tankred, und Schiller die Phädra des Racine. Aber die Verhältnisse waren doch schon der Art, daß die französischen Werke gleichsam in's Deutsche erhoben wurden. Ein gewaltiger Zug lenkte die Geister wieder Italien und dem Alterthum zu. Goethe war die treibende Kraft dieser neuen Bewegung, die nicht ohne Widerstand blieb, dennoch aber siegreich durchdrang. Seit er nach Italien ging, seit er Winckelmann populär machte und die Werke Raphael's und Michelangelo's auslegte, wurde Rom von neuem als die hohe Schule erkannt, in der ein männlicher Geist am schönsten seine Bildung vollendet.

Und das gilt heute noch. Keine politische Veränderung kann dieser Stätte ihre allmächtig einwirkende Kraft rauben. Noch immer fühlen wir, daß man anders von dort zurückkommt als man gegangen ist. Italien hat Cornelius und Schinkel gebildet. Dort hat Platen gedichtet. Von Rom ging jene neue Blüthe der deutschen Philologie aus, der wir heute so

Ungemeines zu verdanken haben. Wilhelm von Humboldt befestigte dort seinen hohen Begriff von der Würde der Kunst und Gelehrsamkeit, die er später als preußischer Minister verwirklichte; Niebuhr und Bunsen aber machten das Capitol zu der Pflanzstätte gelehrter Bildung, indem sie, als preußische Gesandten, in edelster Weise den Pflichten genügten, die ihnen ihre Stellung in Rom Deutschland gegenüber auferlegte. —

Goethe fühlte sich berufen, bis in seine letzten Tage der Vermittler zwischen Italien und Deutschland zu sein. Nicht nur die großen Italiener der vergangenen Jahrhunderte suchte er uns näher zu bringen, sondern für Alles was vom Süden kam, hatte er ein Herz gewonnen. Alfieri, den größten Dichter des modernen Italiens, lernte er nicht selbst persönlich kennen, aber er veranlaßte daß von seinen Tragödien übersetzt und in Weimar aufgeführt ward. Für Manzoni's Arbeiten wirkte er mit Eifer. Die italienische Sprache, die gleich der unsern und der griechischen, sich so schön und schmiegsam zum Ausdruck der individuellsten Gedanken eignet, muß für jeden Deutschen, dem sie bekannt ist, ein harmonischer, freundlicher Klang sein. Möge das Gefühl der edelsten Verwandtschaft mit Italien, das Goethe hegte und pflegte, immer lebendiger bei uns werden, und das Bewußtsein klarer, wieviel Deutschland im höchsten Sinne der Nation zu danken hat, der jetzt, nach Jahrhunderten der Unterdrückung, die Möglichkeit freier geistiger Entwickelung zum ersten Male wieder geboten wird.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Stallschreiberstr. 47.